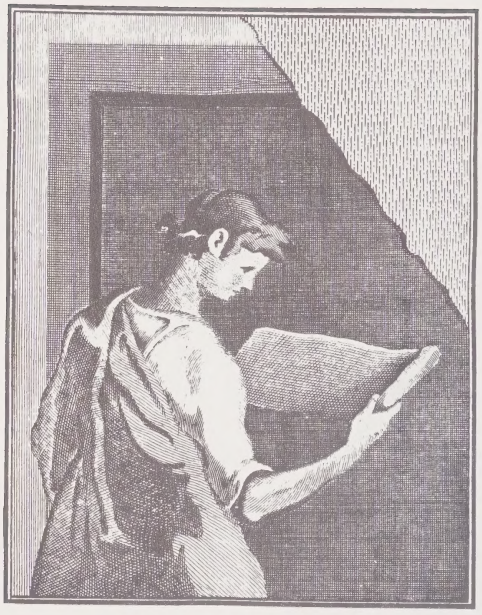
ROLPH GROSSE

# DIE HOLLÄNDISCHE LANDSCHAFTSKUNST 1600-1650



THE GETTY CENTER LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/diehollandischel02gros

# DIE HOLLÄNDISCHE LANDSCHAFTSKUNST

1600–1650

# DIE HOLLÄNDISCHE LANDSCHAFTSKUNST 1600–1650

VON

ROLPH GROSSE

*MIT 121 ABBILDUNGEN*

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT STUTTGART
BERLIN UND LEIPZIG
1925

ND
1359.3
G74
C2

✶

Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1925 by Deutſche Verlags-Anſtalt, Stuttgart
Druck der Deutſchen Verlags-Anſtalt in Stuttgart

THE GETTY CENTER
LIBRARY

# INHALT


Einleitende Überficht

I. Die allgemeine Entwicklung vom 15.–17. Jahrhundert ..... 1–4
Holland im 17. Jahrhundert ..... 5–7

Die Schulen und ihre Meifter

II. Die manieriftifche Landfchaft ..... 8–11
Abraham Bloemaert ..... 12–16

III. Die vlämifche Richtung ..... 17–20
Hendrick Averkamp ..... 21–23

IV. Die nationalen Holländer ..... 24–34
Adam Elsheimer ..... 35–37
Willem Buytewegh ..... 38–43
Efaias van de Velde ..... 44–48
Jan van de Velde ..... 49–54
Pieter Molyn ..... 55–63
Jan van Goyen ..... 64–78
Salomon Ruysdael ..... 79–87
Hermann Saftleven ..... 88–92

V. Die Landfchaft um Seghers-Rembrandt (heroifche Richtung) 93–95
Joffe de Momper ..... 96–98
Hercules Seghers ..... 99–104
Rembrandt ..... 105–109

Anmerkungen ..... 111–123
Berichtigungen ..... 123
Namenregifter ..... 124–125
Tafelverzeichnis ..... 126–128

Tafeln ..... 1–96


Bei Maßangaben ift die Höhe der Breite vorangeftellt.

# I.

## DIE ALLGEMEINE ENTWICKLUNG BIS ZUM 17. JAHRHUNDERT

Der heilige Lukas malt die Madonna: durch weite Arkaden ſieht man eine Stadt. Auf den Straßen läuft das Leben ſeinen täglichen Gang, ſo wie es ein Ereignis mitten im Alltag war, als Lukas die Madonna malen durfte. Oder: der Kanzler Bladelin liegt in Anbetung vor dem Kinde auf den Knien, tief und innig die Stimmung über der Gruppe. Fern eine Ortſchaft. Ein Reiter ſprengt die Straße herauf, alles ganz ruhig und haſtlos, gleich Rogiers Münchener Bilde des zeichnenden heiligen Lukas. Die friedſame Stimmung klingt in der Landſchaft, in die von den Zinnen zwei Menſchen hineinträumen, aus. Sie iſt Begleitung zum Vorgang, zur Handlung bei den alten Meiſtern, weiter nichts. Sie iſt gut, wenn ſie die Stimmung nicht ſtört, aber Eigenberechtigung beſitzt ſie kaum. Ihre Formen ſind Planprojektion der Wirklichkeit, fein und durchgebildet bis ins Einzelne.

So zeigt ſich in der Malerei des 15. Jahrhunderts die Landſchaftsauffaſſung, wenn nur die allgemeinſten Züge feſtgehalten und nicht dem Einzelnen nachgegangen werden ſoll. Hie und da ſpringt landſchaftliches Gefühl ſpärlich auf (G. Tot Sint Jans: Johannes der Täufer, Berlin) wagt ſich aber noch nicht recht ans Licht. Man denke auch, was dies in einer nach außen noch gotiſchen Zeit bedeuten müßte, in einer Zeit, in der nur das Andachtsbild eine Berechtigung hat. Hier im Norden, wo die Natürlichkeit mit Bewegung gleichgeſetzt wird, einem toten Dinge den erſten Platz einräumen!

Von einzelnen großen Meiſtern, wie den Eyck, Rogier, Bouts, Goes, Geertgen, Boſch, vererben ſich die naturaliſtiſch-realiſtiſchen Details weiter und werden bei den einzelnen Nachfolgern, Memling, David uſw., immer feiner und ſchwächer, bis um 1520 ein Tiefſtand eintritt.

Nun aber folgt auch die Periode des Aufſchwungs und zugleich die der Emanzipation der Landſchaft, doch in verſteckter Form. An Patinirs Name

knüpft ſich dieſer Schritt. Sie wird den Menſchen ebenſo intereſſant wie ein genrehafter, religiöſer Vorgang, ſie wird intereſſantes Objekt, erhält Individualitätswert. Auf Wirklichkeit legt die Patinir-Schule, ebenſo wie die gleichzeitigen anderen, keinen Wert, wenigſtens nicht im Geſamtaufbau. Man will viel ſehen, man will ſuchen und ſich an gefundenen Einzeldingen freuen; es iſt Häufung geiſtreichelnder Formen. Die Perſönlichkeit eines Künſtlers wie Patinir vermag aber doch das Ganze zur bildmäßigen Einheit zu verbinden. „Die neuere Landſchaftsdarſtellung iſt lyriſch, die Patinirs epiſch."[1] Man lieſt ſolch ein Bild wie ein Buch.

Dieſe zuſammengeſetzten Einzelheiten ſind realiſtiſch, aber nicht das Ganze. Wie weit die Künſtler zugunſten der Mannigfaltigkeit im Aufbau gehen, zeigt ſchon die verſchiedene Lage der Geländeſenkrechten. Man ſieht in den entfernteren Partien ſozuſagen hinter die Berge, darin zeigt ſich jene große Hochachtung vor dem Einzelding, die als ein Charakteriſtikum der Renaiſſance anhaftet.

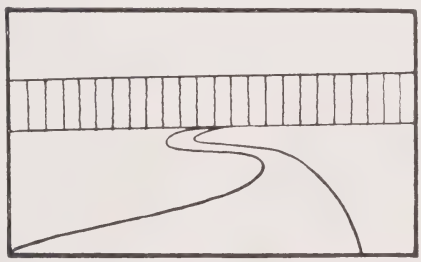
Wir überblicken flüchtig die Zeitſpanne von Patinir bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Wie ein einſamer Rieſe ragt einer der Großen der Landſchaft, P. Brueghel der Ältere, unter den anderen Künſtlern dieſer Epoche empor. Bei ihm zuerſt ſpüren wir einen Hauch des barocken Gefühls für die Landſchaft, aber nur einen ganz perſönlich bedingten. Einer vor ihm hat einmal reine Landſchaft gemalt, das war Cornelis Maſſys (Bild von 1543, Berlin), ein ganz vereinzelter Fall. Brueghel kleidet ſeine Landſchaften noch in das Genre ein: der „Kindermord in Bethlehem", „Die Blinden", „Die Haſenjagd", „Die Kuhherde": alles nur Vorwand! Mag er auch in ſeiner künſtleriſchen Entwicklung ſtark von Hieronymus Boſch – ſelbſt in der Malweiſe – beeinflußt ſein, der direkte Weg, der allgemeine zugleich, führt im Landſchaftlichen doch zur Patinir-Herry Met de Bles-Gruppe. Man vergleiche etwa Patinirs „Paradies und Hölle" (Madrid, Prado) und Herry Met de Bles' „Gang nach Emmaus" (Wien, Hofmuſeum) mit Pieter Brueghels „Haſenjagd", und man wird alle Elemente, das Drängen der Seiten zum Mittelplan, das Führen am Objekt in die Tiefe, wiederfinden.[2] Auch er zieht noch die Landſchaft recht weit nach oben, aber verſucht ſtatt der Schichtung: Kontinuierlichkeit, Monumentalität und Zuſammenfaſſung. Gewiß gibt er Raum, da er aber Renaiſſancemenſch iſt, gibt er den begrenzten Raum, nicht die Unendlichkeit. Er kann nicht darüber hinaus, und es bleibt ein zwieſpältiges Gefühl. Vielleicht beruht darin auch ein Teil ſeiner Größe; er hat geſtrebt, aber nicht erreicht, er iſt mit dem Wollen ſeiner Zeit voraus. Und dazu bieten

ſeine Zeichnungen und Bilder, wie „Die Blinden" in Neapel, der „Neſträuber" in Wien einen ſeltſamen Beleg.

Schon in jenen, anſcheinend auf ſeiner Reiſe nach Italien entſtandenen Zeichnungen bahnt ſich etwas Neues an. Brueghel zeichnet ein Tal mit Berg. Er ſetzt ſich ſo, daß das Tal ſenkrecht zur Blickrichtung läuft, der Berg dahinter wie eine Wand ſteht, er gibt nur die Entfernung zum Berg und nicht intereſſante Partien rechts oder links.

Friedländer ſagt:[3] Brueghel ſei mehr Zeichner und Illuſtrator denn Maler geweſen. Sein Kompromiß, den er jetzt eingeht, iſt auch mehr zeichneriſcher als maleriſcher Art. Erſt einer Zeit, die maleriſch geſonnen, konnte das gelingen, was er anſtrebte. Ganz deutlich wird es an der Berliner Zeichnung des „Dammweges"[4] (Tafel I, 1).

Eine ſchlichte niederländiſche Landſchaft bietet ſich uns. Ein Dammweg ſchlängelt ſich vom unteren Bildrand in S-förmiger Kurve zu einem umbuſchten Dorf, das wie eine Wand ſich breit und gleichmäßig etwas oberhalb der Bildhälfte über die Blattfläche lagert. Es entſteht folgendes Schema:



Verblüffend einfach und vielſagend, wenn man denkt, daß wir viel ſpäter ihm wieder begegnen werden. Brueghel führt in den Raum, er führt kontinuierlich hinein, er ſchließt ihn aber auch ab, eben mit dem Dorf, er iſt linear veranlagt und nicht maleriſch. Noch herrſcht das Gefühl des Herantaſtens und nicht das der Augenverbindung. Und betrachten wir jetzt ſeine vorher beſprochenen Bilder und vergleichen wir ſie daraufhin mit denen Patinirs, ſo werden wir dieſelbe Beobachtung machen. Hier eine Geländeſchicht hinter der anderen, bei Brueghel Kontinuierlichkeit. Das hat er erreicht, inſtinktiv hat er ſich wohl um etwas mehr gequält, hat gefühlt, daß hinter dem abſchließenden Strich die Welt nicht zu Ende iſt, und da mußte er, der Zeichner, ſcheitern. Gewiß iſt er in den Farben der Landſchaft toniger, zum Beiſpiel im Darmſtädter Bild, aber die feſten Grenzen will auch er nicht verwiſchen. Noch auf eins ſei in Brueghels Bildern aufmerkſam gemacht. Im Gegenſatz zu denen Patinirs iſt der Vordergrund greifbar nahegerückt. Bei den älteren ſah man aus der Ferne auf ihn herab, hier ſteht man auf ihm.

Die Nachahmerſchaft des genialen Meiſters, der übrigens wie auch Boſch als gebürtiger Holländer ein ſehr feiner Beobachter war, iſt Legion.

Will man aber unter ihnen einen finden, den man als Nachfolger bezeichnen möchte, ſo wird man umſonſt ſich umſehen. Von ſeinem Sohn Pieter dem Jüngeren angefangen über Lukas Valckenborch, Jakob Grimmer, Lukas Gaffel und viele andere bis zu den Coninxloo, Vinckeboons führt der Weg der Nachahmung, dann noch am erträglichſten, wenn das Format ſehr klein wird. Es wird rein novelliſtiſche Kunſt. Die Seitenwände im Bilde konzentrieren den Blick auf das bunte Leben, das ſich in der Mitte abſpielt (ſogenannte Dreieckskompoſition). Iſt das Bild groß, ſo wirkt es nur dekorativ, iſt auch nur ſo gedacht, dann kann man den Bildern mitunter auch nicht die Qualität abſprechen. Wir müſſen uns erinnern, daß in Holland der Miniaturmaler Hans Bol dieſe Art fortführt, daß die Brüder Matthäus und Paul Bril damit im Zuſammenhange ſtehen, und ſchließlich Joſſe de Momper ebenfalls dazu zu rechnen iſt.

Patinir hatte die Formen der Bäume noch voll gezeichnet, Brueghel ſie ſchon gelöſt, damit nicht die Zeichnung zu konzentriert würde. Seine Nachahmer gehen zu immer größerer Feinheit über, ſchließlich wurde jedes Blatt einzeln gezeichnet und gemalt, und das Ganze erhält dadurch einen häßlichen Eindruck von Geziertheit und Dürftigkeit. Faſt kann man es Gelehrtenſtubenmalerei nennen, ſo wenig Wirklichkeit und zuſammenfaſſender Gedanke ſteckt ſchließlich noch in den überkommenen und überfeinerten Formen.

Wir ſind damit an das Ende des 16. Jahrhunderts gelangt, teilweiſe iſt es überſchritten. Nun trennen ſich aber auch die Wege der Holländer und Vlamen. Pieter Brueghels jüngſter Sohn Jan ſollte für Flandern der bedeutſamſte Künſtler dieſer Gattung werden. Er gehört einer Generation an, die weit von der ſeines Vaters abrückt, iſt er doch erſt 1568 geboren. Wir haben hier nicht ſeine Kunſt zu verfolgen, ſondern wollen nur andeuten, daß auch er ſeinen Weg über Italien nahm, ebenſo wie Paul Bril und der auch im Landſchaftlichen vorangehende Rubens. Seine Hauptwirkſamkeit liegt erſt weit nach 1600. Sicher iſt er aber auf ſeinem Gebiet, der miniaturhaften Landſchaft, von hervorragender Qualität und Bedeutung, und eigentümlich: von dem gewiſſen Holländertum ſeines Vaters iſt bei ihm nichts mehr zu ſpüren, er war ein Vollblutvlame in ſeiner Kunſt.

Ein eigentümlicher Zug der holländiſchen Kunſt des Barock liegt darin, daß es von Flandern her faſt zu jedem Zweig den Anſtoß bekam, um darauf mit eigener Kraft ihn zu vollſter Blüte zu bringen. Man mag ſich dabei an das Genrebild erinnern, wo vermutlich durch Einflüſſe der Richtung der Franken die Haarlemer Schule (Dirck Hals) wie auch die Amſterdamer (Palamedes) ſich aufbaut. Ebenſo wird Frans Hals ſelber als Vlame von Geburt angeſprochen. Ähnliches zeigt ſich bei der Landſchaftskunſt.

Die Lage am Anfang des 17. Jahrhunderts iſt nun ſo: In Utrecht, Haarlem und Amſterdam beſteht die Schule der Akademiker Bloemaert, Goltzius, Cornelis Cornelisz u. a. Sie arbeitet in der Hauptſache im Anſchluß an die italieniſchen Eklektiker von der Art der Carracci und verſucht, das italieniſche Kunſtgut dem Norden einzuverleiben. Ihre Künſtler ſind die eigentlichen Repräſentanten des Ohrmuſchelſtiles. Von ihnen gelangte Bloemaert (Tafel 3–5), an den wieder Jacques de Gheyn (Tafel 6) anſchließt, zu einer manieriſtiſchen, in ihrem Sinne aber ſehr feinen Art der Landſchaftsdarſtellung, iſt auch nicht ohne ſporadiſchen Einfluß auf die ſpäteren Schulen. Doch möchte man annehmen, daß dieſe Richtung nicht weiter durchführbar war, ſondern in der Hauptſchule aufging (Tafel 4, 2).

Der breite Strom der Landſchafter, unter ihnen Jacques Savery, Vinckeboons, der gebürtiger Vlame war, wie überhaupt ſehr viele von ihnen, arbeiten in der Art der vorher gekennzeichneten Brueghel-Schule weiter und verſchmelzen eine Art von Genre, ſoweit es ſich im Freien abſpielt, mit der eigentlichen Landſchaftsmalerei. Ein anderer Teil dieſer Vlamen, faſt alle waren ihres Glaubens wegen aus Flandern geflüchtet, hatte ſich nach Deutſchland gewandt und die Kolonie Frankental in der Pfalz gegründet.[5] Das Haupt dieſer Schule, Gillis van Coninxloo, ſiedelt 1595 nach Amſterdam über. Durch die Neuerungen, die er mitbrachte: eine intimere Kompoſition und natürlichere Baumſtruktur (Tafel 7), erhält die vlämiſche Richtung einen belebenden Zug. Van Mander ſchon konſtatiert dies und ſetzt mit boshaftem Seitenblick hinzu: „wenngleich manche das nur ungern zugeben dürften".

Dieſer Schule, der noch weitere Manieriſten der früheren Richtung angehören, möchte ich in den Anfängen auch Eſaias van de Velde (Tafel 13) und ſeinen Bruder Jan zurechnen, die jedoch bald mit vollen Segeln in eine neue Richtung einſchwenkten. Die eigentlichen Ausläufer ſind in Adriaen van der Venne und in Averkamp und ſeiner Art zu ſuchen.

Eine dritte Richtung, eigentlich diejenige, die man für gewöhnlich die national-holländiſche nennt, geht ganz von Adam Elsheimer aus. Teilweiſe wird hier der Einfluß durch Goudt (ſeit 1610), Moſes van Uytendroek (Tafel 9) und andere direkte Schüler des Meiſters vermittelt, vermutlich haben dazu auch Bilder von ihm ſelbſt, ſowie ſolche des Vlamen Paul Bril, dieſe aber erſt ſpäter, beigetragen. Als erſter nimmt in Holland den neuen Stil, der ſich formal am deutlichſten in Baumſchlag und Kompoſition ſowie Natürlichkeit der Farben ausdrückt, der Rotterdamer Willem Buytewegh auf (Tafel 10, 2), von dem aus wieder Eſaias und Jan van de Velde ihn weiterpflanzen (Tafel 22, 1 und 25). Nur muß man in Holland von vornherein eins bedenken. Infolge der gedrängten Lage der Städte und ihrem regen Verkehr kann man ſchwerlich örtliche Schulen ſcheiden, meiſt laſſen ſich nur dem Thema nach ſolche anerkennen (zum Beiſpiel „Arztbeſuche" in Leyden), auch ſpielt die Graphik als gangbarſter und verbreitetſter Tauſchartikel eine bedeutende Vermittlungsrolle.

Pieter Molyn, Jan van Goyen und Salomon Ruysdal (Tafel 28, 29, 43, 58), eine Generation, die kurz vor 1600 geboren wurde, bringen im Anſchluß an die Älteren, wie Buytewegh, teilweiſe aber auch direkt an Elsheimer anlehnend, die Landſchaft zur Höhe ihrer Entwicklung, nicht unberührt von vagen Einflüſſen der verſchiedenſten Art, von Bloemaert (Tafel 5 und 28) oder Seghers herkommend. Die holländiſche Landſchaftskunſt iſt ebenſo wie jeder andere Kunſtzweig dieſes Landes ein ſo dichtes Gewirr von Beziehungen, Einflüſſen und Nachahmungen, daß man ſich ſchon ganz bewußt etwas Scheuklappen umbinden muß, wenn man einen Weg verfolgen will.

Der national-holländiſchen Schule gehören als letzte Ausläufer Vermeer van Haarlem, Jakob van Ruysdael (Tafel 93 und 94), der frühe Aelbert Cuyp an. Doch ſtehen dieſe dann vorher ſchon in enger Berührung mit der letzten Richtung, die von Momper ausgeht.

Momper (Tafel 78 – 84) gehörte zu den Vlamen, die noch am reinſten die Tradition Patinir-Brueghel wahrten, nur daß er dekorativer wurde. Es iſt eine ſpezifiſch vlämiſche Richtung, die im Motiv etwas Romantiſches hat. Der andere vlämiſche Zweig war die Richtung Coninxloos geweſen (Tafel 7), er wurde intim genrehaft. Dieſer bleibt pathetiſch. Von Momper geht die Linie über Hercules Seghers (Tafel 88) weiter zu Rembrandt (Tafel 86 und 87), von dem aus ſich durch Roghman (Tafel 26, 1), Philipp Koning und ſeine übrige Schule allmählich ein Weg wieder zur anderen ſogenannten nationalen Richtung abzweigt. Die

Kunſt dieſer Leute iſt viel perſönlicher, nicht nivellierend-einförmig, wie es die anderen bis zu einem gewiſſen Grade werden können.

In den dreißiger Jahren war eine Generation von Holländern in Rom geweſen, die nicht mehr unter den Einfluß der Elsheimer-Schule geriet. Dorthin war 1625 Claude Lorrain gekommen, der die verſchiedenſten Eindrücke von Elsheimer, den Venetianern und den Carracci her in ſich verarbeitend, eine neue Schule heraufrief, zu der auch bald mit vollen Segeln die letzten Reſte der Elsheimer-Schule abſchwenkten. Er ſuchte im Gegenſatz zu dieſen intimen Malern wieder ein gewiſſes Pathos in die Landſchaft zu bringen, ausgedrückt durch ſtarke Lichtwirkungen und kuliſſenartigen Aufbau, der energiſche Größenvariationen geſtattete. Jan Both, Hackaert, Affelyn waren die erſten dieſer vielen Holländer, die dem Banne Claude Lorrains verfielen. Ihre neue Kunſt wurde in Holland mit Begeiſterung aufgenommen. Dort hatte, wie man nicht vergeſſen darf, eine Schule direkter und zierlicher Elsheimer-Nachahmer beſtanden, mit ihrem Sitz hauptſächlich in Utrecht, und deren Hauptmeiſter Breenbergh, Poelenburgh, Vertangen und Dirck van der Liſſe waren. Sie unterſchieden ſich ſchon äußerlich durch kleinſtes Format, italieniſch glühende Farben und emailleartige Technik, ſowie vorwiegend italieniſierende Darſtellungen von den nationalen Holländern.

Jetzt brachten die an Claude Lorrain geſchulten Italienfahrer neues Leben. Da ſie ſich auch durchaus der heimiſchen Landſchaft zuwandten, waren ſie von größerem Einfluß als die italieniſierenden Elsheimer-Schüler in Utrecht. Hauptſächlich um und nach 1650 liegt ihr Wirkungsbereich. Nicolaus Berchem, Weenix, Dujardin ſind wohl als markanteſte Vertreter zu bezeichnen. Ihre Entwicklung fällt außerhalb des Rahmens dieſer Arbeit.

Der Einfluß, den dieſe große italieniſierende Richtung ausübt, macht ſich nun auch in der national-holländiſchen Malerei bemerkbar. Salomon Ruysdael, Jacob van Ruysdael, Vermeer van Haarlem, Aelbert Cuyp ſowohl wie Adriaen van de Velde laſſen ihn erleben, letzterer ſchwenkt ganz ab. Es iſt allgemeine Syntheſe eingetreten, zugleich iſt die Urwüchſigkeit der Darſtellung verlorengegangen, der Höhepunkt ſchon lange überſchritten. Äußerlicher Glanz darf hier nicht über die Leere des Inhalts hinwegtäuſchen. Die Landſchaft verflacht zum Dekorationsſtück und die Zeichnungen Iſaack Moucherons, die Gemälde Eglon van der Neers läuten für ſie in ihrer abſtrakt dekorativen Geſtaltung das Hochbarock, das Rokoko ein.

## II.

## DIE MANIERISTISCHE LANDSCHAFT

Van Mander erzählt im Leben Abraham Bloemaerts: „By den Conſtbeminders zijn oock van hem ſeer aerdige landtſchappen ... te ſien, en van hem gheconterfeyt zijn: want hij ſeer veel nae t'leven doet, hebbende een ſeer aerdighe wijſe van teyckenen, en handelinghe met der pen" uſw. Dieſe Zeichnungen ſind uns zum Teil erhalten, auch laſſen ſich noch Gemälde nachweiſen. Bloemaert war nicht der einzige unter den Romaniſten und virtuoſen Manieriſten, auch Goltzius und Jacques de Gheyn ſowie viele von den anderen haben ſich landſchaftlich verſucht. An van Manders Ausſpruch intereſſiert aber eines, nämlich, daß er erzählt, Bloemaert habe mit topographiſcher Treue gezeichnet.

Wir faſſen jene Gruppe von Malern, die weſentlich von den Nachahmern Michelangelos, nämlich Maerten van Heemskerck, Maerten Pepijn, Maerten de Vos, Bartholomäus Spranger und Frans Floris abſtammen und dann Einflüſſe der Carracci erkennen laſſen, unter dem Titel der holländiſchen Manieriſten zuſammen. Unterſuchen wir dieſen Ausdruck. Er beſagt, daß ſie alle nach einer vom Vorbild Michelangelo abhängigen Manier ſchufen, wobei individuelle Unterſchiede aber vorhanden ſein können. Er beſagt alſo, daß jeder, ob er Gräſer, Menſchen, ob er Steine oder Schlangen malte, zeichnete oder in Kupfer ſtach, nicht die dieſen Dingen oder dem Genre angepaßte Ausdrucksform ſuchte, ſondern alles in den von den Geſtalten des Italieners abgeleiteten ſchwellenden Formen wiedergab. Wir ſtoßen aber dabei noch auf eine Wahrnehmung, die beſonders bei Goltzius und Bloemaert vernehmlich wird; vielleicht nicht vom Stich her unbeeinflußt, tritt eine Freude an der Linie für ſich auf. Nicht das, was wir graphiſche Empfindung nennen. Damit würde ihnen ein äſthetiſches Werturteil über Grenzen der Linie und Wirkung des gezogenen Striches zugeſchoben werden. Hier liegt ein ſpieleriſches Schwelgen in Kurven, eine Freude im Fließen der Feder,

Freude am Biegen des Handgelenkes vor (Tafel 2, 2). Der Manierismus weiſt demnach erſtens Vernachläſſigung der inneren Struktur und fernerhin artiſtiſches Spielen auf.

Nach 1590 hat Goltzius ſeine Landſchaften, es waren farbige Holzſchnitte, geſchaffen. In dieſe Zeit fallen wohl auch die erſten erhaltenen Zeichnungsverſuche Bloemaerts (Tafel 2). Wir haben es hier aber mit einem grundlegenden Unterſchied zu tun. Goltzius verband Landſchaftseindrücke in italieniſchem Sinne zu einer Kompoſition, Bloemaert arbeitet nach der Natur, vermiſcht ſie aber mit Kompoſitionsſchematen, ſieht gewiſſermaßen das Schema in die Landſchaft hinein, als wenn er die Landſchaft durch ein Netz betrachtete. Goltzius iſt der 1558 geborene Ältere, Bloemaert, 1564 geboren, repräſentiert ſchon eine jüngere Generation.

Bloemaerts Zeichnungen, die vor die Jahrhundertwende fallen dürften, wie das Berliner Skizzenbuch (Tafel 2), laſſen teilweiſe den Eindruck aufkommen, als wären Teile aus größeren Kompoſitionen herausgenommen und nun im einzelnen ſtrenger durchgeführt. Es iſt vorläufig wahlloſes Taſten. Er ſucht Pittoreskes ſich aus: ein verfallenes Bauernhaus, einen windzerzauſten Heuſchober und ähnliches. Dann ſind einige Blätter vorhanden, die größere Landſchaftsausſchnitte geben, gern das Hintereinander der Schichten zeigen, am Boden langtaſten und immer wellig oder bucklig ſich anfühlen. Hier und dort ein ſchmalbrüſtiger, gedrückter Komplex von Baum und Haus ohne wahre Tiefe.

Bloemaert hat dieſe Dinge nach der Natur aufgenommen, dafür bietet ſchon die ganz regelloſe Darſtellungsart Gewähr, ebenſo wie die erſtaunten Worte van Manders. Gerade deswegen möchte ich auf etwas Intereſſantes hinweiſen, nämlich die Zeichnungsart des Buſchwerks und der Bäume, in manchem auch die des Bodens. Beſtimmt hat Bloemaert gewußt, wie ein einzelnes Blatt ausſieht. Die realiſtiſch geſinnte und vom Nüchtern-Einzelnen ausgehende Generation Eſaias van de Veldes (allerdings bei Eſaias erſt in einer Entwicklungsphaſe, die als zweite zu bezeichnen iſt), zum Beiſpiel Palamedes, Dirck Hals, der frühe van Goyen (Tafel 30), bringen einen Baum zur Darſtellung, indem ſie das einzelne Blatt dem Aufbau zugrunde legen. Sie wiſſen: der Baumſchlag ſetzt ſich aus einzelnen Blättern zuſammen; ſie kennen die Struktur des einzelnen Blattes, folglich verſuchen ſie die Natürlichkeit durch Summation zu erreichen, oder geben doch wenigſtens an der Peripherie die Einzelblätter an. Bei Bloemaert, typiſch für den Manierismus, ſpielt ſich der Prozeß anders ab. Er weiß auch, wie das Einzelblatt ausſieht, aber beim Zeichnen des

Baumes läuft die Freude für geſchwellte Strichlagen unter, und nun ſteht der Baum da wie eine züngelnde Flamme, wie ein Fanal. Zu etwas Ähnlichem gelangt dreihundert Jahre ſpäter ein moderner Maler: van Gogh. Gewiß hat der Vergleich (inſofern man nicht zwei ſo verſchiedene Naturen: eine ſpieleriſch eingebildete und eine krankhaft reizbare und impulſive miteinander vergleichen darf, abgeſehen vom Qualitätsmoment) viel Banales. Doch man vergleiche, und man wird erſtaunt ſein, in wie vielen Punkten die Ergebniſſe ſich ähneln, noch auffälliger bei ſchwachen van Gogh-Nachahmern. Der Unterſchied liegt lediglich darin, daß bei der Ausführung des Barockkünſtlers die Formgebung einem ſpieleriſchen Trieb entſpringt, während der Strich van Goghs Ausdruckswille iſt, man möchte ſagen, graphologiſche Bedeutung hat.

Dieſe Zeichnungen Bloemaerts liegen vor 1600. Zu beſonders guten Leiſtungen bei den Manieriſten gelangt Jacques de Gheyn der Ältere (Tafel 6). Nur ein Jahr jünger als Bloemaert, de Gheyn wurde 1565 in Antwerpen geboren, iſt er doch wohl der Abhängige, trotzdem er in ſeinen Zeichnungen, die wirklich Prachtſtücke des Manierismus ſind, weit mehr erreicht als Bloemaert. Vielleicht iſt nicht zu viel geſagt, wenn ich de Gheyn den Meiſter der manieriſtiſchen Zeichnung nenne. 1591 war Bloemaert in Amſterdam, 1594 ſiedelt er anſcheinend erſt nach Utrecht über. In dieſen Jahren befand ſich de Gheyn auch in Amſterdam, von 1592 und 1593 datieren auch Stiche nach Bloemaert. Vom Jahre 1598 ab finden wir Landſchaftszeichnungen de Gheyns, 1603 ſchafft er die bedeutendſten Blätter, zu denen ich die Münchener „Mörderſzene", die Radierung der „Landſchaft von 1603" [7] zählen möchte. Das Wellige und Geſchweifte des Ohrmuſchelſtiles iſt den Blättern gemeinſam, doch man empfindet es bei de Gheyn nicht ſtörend. Die Kompoſition arbeitet nach der alten Methode (L. v. Leyden), einen breiten Vordergrund zu geben, hinter dem ſofort der Hintergrund aufſteigt. Zwiſchen beidem entſteht eine Kluft, bei der Münchener Szene verdeckt (oder markiert) durch einen Baumſtreifen, in der Radierung der „Landſchaft von 1603" durch den Zaun rechts und links des Hauſes. In dem einen Falle gibt de Gheyn das flache Land und ſetzt nur links eine Baumkuliſſe hinein, in der Radierung wirkt er aber weſentlich komponierter. Die aufgereihten Kuliſſen des Vordergrundes, das verfallene Haus, der Schwung in dem Blatt (er geht: Weide links, Menſchen, Kuh, Wagenrad, Baumſtümpfe, Weide rechts, Taubenſchlag, Rauchwolken und endet am Ausgangspunkt) geben ihm etwas Pathetiſches. Die Einzelheiten aber ſind ſehr fein.

Um dieſelbe Zeit, 1603, hat Bloemaert den Schritt vollzogen (Tafel 3), der ihn weiterführt; er baut große Landſchaften aus heimiſchen Motiven auf und entrückt ſie dem genrehaften der anderen Richtung, auch zeigen ſie die Früchte des Naturſtudiums in Baumſchlag, Milieu und anderem Derartigen. Es ſind das die von Matham und Saenredam nach ihm geſtochenen großen Blätter. Gegenüber de Gheyn, der übrigens Vlame von Geburt war, enthalten ſie einen weſentlichen Unterſchied. De Gheyn verlegt den Inhalt der Kompoſition, ſozuſagen den Kernpunkt, viel weiter von der Bildebene weg, ordnet ſie einem großen Zug unter, Bloemaert baut vorne auf. Doch hat auch er noch nicht die Kluft zwiſchen Vorder- und Hintergrund überbrückt.

Jacques de Gheyn hat dann für die Entwicklung dieſer heimiſchen Landſchaft nichts mehr geſchaffen, van Mander erzählt, daß er ſich der Malerei zuwandte und, ſo ſcheint es nach dem Inhalt, ſich hauptſächlich mit mythologiſchen Dingen beſchäftigte; jedenfalls iſt auch nichts datiertes Landſchaftliches aus ſpäterer Zeit von ihm erhalten.

Bloemaert hat nach van Mander auch Landſchaften gemalt. Eine Landſchaft in Lübeck und eine andere (M. f. K. W. 1908) weiſen die Stilſtufe der Zeit um 1610 auf, dann geht Bloemaert zur Darſtellung von einzelnen Hütten und ähnlichem über, die er nicht mehr für zu gering achtet, in der Radierung verbreitet zu werden (1613 1614, Tafel 5, 1). Er hat die Freude am realiſtiſchen Objekt unter dieſen Manieriſten wiedergefunden, und gegenüber den frühen Zeichnungen vor 1600 iſt auch die Art der Darſtellung wahrer geworden. Bei allem Manierismus in der Strichführung geht das Spieleriſche nicht ſo mit ihm durch wie ehemals. Etwas ſpäter, um 1617, zeigt dann der Künſtler in einer von Boetius A. Bolswert radierten Folge (Tafel 5, 2) diagonale Kompoſition, jenes Schema, das für die Zeit eigentümlich bleibt.

Dieſe voll ausgereifte Darſtellung Bloemaerts konnte er ſelbſt wohl nicht gegen die intimere und der Zeit kongenialere Art der Goyen-van de Velde halten. Spätere Zeichnungen, wohl aus der Zeit um 1630 bis 1640 (Tafel 4, 2), wie auch Radierungen ſeines Sohnes Frederic Bloemaert zeigen ihn im Banne der Hauptrichtung. Sie werden ganz einfach und anſpruchslos im Motiv wie ein Münchener Blatt, oder ſchlicht, wahrheitsgetreu, unabſichtlich wie die der Sammlung Goldſchmidt. Als Bloemaert 1641 ſtirbt, iſt auch dieſer frühe Zweig der Landſchaftskunſt abgeſtorben.

Von den Manieriſten, die in größerem Maßſtabe die Landſchaft pflegten, iſt nur Bloemaert von Wichtigkeit, und es ſei deshalb geſtattet, ihn ſpeziell noch etwas eingehender zu behandeln, trotzdem im vorangegangenen Kapitel manches ſchon berührt wurde. Es liegt im Intereſſe der nachfolgenden Unterſuchungen über die national-holländiſche Schule, ſich von Bloemaerts Tätigkeit ein möglichſt klares Bild zu machen. Vorausgeſchickt muß werden, daß wenige originale Arbeiten Bloemaerts landſchaftlicher Art erhalten ſind. Ausdrücklich bezeugt wird ſeine Tätigkeit als Landſchaftsmaler zuerſt von C. van Mander, während Houbraken davon nichts erwähnt, unter ſeinen vielen Schülern aber ſolche ausgeſprochene Landſchaftsmaler wie Jan Both und Drillenburgh nennt.

Ein Bild ſeiner derartigen Tätigkeit können wir uns jetzt faſt nur noch aus Zeichnungen und dann aus Radierungen und Stichen von anderer Hand machen, von denen zum Glück eine ganze Anzahl vorliegen. Zu ihrer Beurteilung muß bemerkt werden, daß ſie in Strichführung und Technik Bloemaert ſehr genau wiedergeben, da die ausführenden Künſtler Saenredam, Matham, B. A. Bolswert in engſtem Schulzuſammenhang mit Bloemaert ſtehen, ihre Art von vornherein dem Meiſter ſehr ähnlich und ſie auch Techniker erſten Ranges ſind. Die Vergleichung von denjenigen Blättern der drei Graphiker, die ſie nach Bloemaert arbeiteten, zeigt auch, daß in Duktus und Auffaſſung die gleiche Art wiedergegeben wird.

Anfänglich bis 1003[8] iſt in den größeren Werken, ſowohl in originalen wie reproduzierten, bei Bloemaert wenig von Landſchaft zu ſpüren. Was an derartigen Motiven erſcheint, dient lediglich zur dekorativen Ausgeſtaltung. Dabei muß aber feſtgeſtellt werden, daß deren Auffaſſung ſich an die der bologneſiſchen Schule, ſpeziell des Annibale Carracci anſchließt. Bei den religiöſen Motiven erſcheint häufig ein Baum, der, hart an eine Bildſeite geſchoben, mit ſeinen Zweigen das Bild nach oben abſchließt. Die Bewegung des Baumes iſt nicht ausſchnitthaft, ſondern rahmend. Der Baum von ſtarkem Volumen, mitunter allerdings etwas kuliſſenhaft beſchattet. Er drängt ſich dem Beſchauer auf und hat im Bilde dieſelbe Exiſtenzberechtigung wie die anderen Motive.[9] Vor die Jahrhundertwende müſſen wir Blätter eines Skizzenbuches in Berlin ſetzen (Tafel 2). Sie beweiſen in ihrer Anſpruchsloſigkeit und Porträthaftigkeit jenen Ausſpruch van Manders. Langſam taſtende Verſuche

eines Künſtlers, der zu Studienzwecken arbeitet und daher ſeine Reſultate auch noch nicht in den für das breite Publikum geſchaffenen Werken zu verwerten ſich getraut, ſondern dort noch in alten Bahnen weiter arbeitet.

Aus dem Jahre 1603 datiert das erſte faſt rein landſchaftliche Blatt nach Bloemaert. Es iſt nach ſeiner Vorzeichnung von Jan Matham geſchaffen und ſoll die Verſtoßung der Hagar darſtellen (Tafel 3, 1). Auf den erſten Blick fällt das ſtarke Zurücktreten des religiöſen Motives gegenüber dem rein landſchaftlichen auf. Die ganze Szene iſt in ein holländiſches Dorf verſetzt, ähnlich wie es früher Brueghel und ſeine Nachfolger gemacht hatten. Ein Unterſchied beſteht allerdings zu dieſen. Die Häuſer nehmen einen viel größeren Bildraum ein, es hat ſich eine Wandlung in äſthetiſcher Hinſicht vollzogen. Waren frühere derartige Landſchaften mehr auf das Vielfältig-Intereſſante im Aufbau gerichtet, ſo bezweckt Bloemaert eine ſtärkere Begrifflichmachung und verſucht eher, das rein Zufällige und Bedeutungsloſe der Motive zu geben. Er ſucht kurz das Ganze mehr in eine Einheit zu zwängen. Bei einer Analyſe dieſes Blattes wird auffallen, daß das Haus rechts noch ſehr als Kuliſſe wirkt, auch variiert die Beleuchtung zwiſchen Vorder- und Mittelgrund, der in einem ganz ruhigen, gleichmäßigen Licht erſcheint. Die Ferne zeigt Berge: eine traditionelle Art des Abſchluſſes. Die Kompoſition iſt überall gleichſtark belaſtet. Dem Hauſe rechts ſtehen links Baumwerk und Geräte gegenüber in der gleichen feſten Art der Raumfüllung. Die einzelnen Geländeabſchnitte ſind ſchematiſch voneinander unterſchieden, ſo im Vordergrund die Bodenwelle mit ihrer ſchneidend wirkenden Begrenzung nach oben. In der Kuliſſenhaftigkeit hängt die Kompoſition mit den andersartigen frühen zuſammen, lediglich der Schauplatz hat ſich geändert.

Das zweite Blatt vom ſelben Stecher trägt das Datum 1605 und führt als Motiv den „Unkraut ſäenden Teufel" (Tafel 3, 2). Die Mitte des Blattes nimmt eine ſtarke, verzweigte Baumgruppe ein, deren Äſte genügend hochgerückt ſind, um die Landſchaft nicht zu beengen. Wieder iſt das namengebende Motiv von faſt überſehbarer Unauffälligkeit, der Teufel könnte ohne weiteres durch einen Bauern erſetzt werden. Im Gegenſatz zum Blatte von 1603 vereinheitlicht die Beleuchtung jetzt aber das Ganze viel mehr wie ehedem, es iſt weniger gebaut. Auch hier iſt in der Kompoſition keine Seite oder auch nur Stelle beſonders akzentuiert. Die Behandlung des Baumſchlages faßt jeweils einige Blätter zu einem größeren Komplex zuſammen, die wieder lappig übereinanderliegen oder ſich gegen das Licht als Silhouetten abheben. Ich möchte annehmen, daß dies eine

bewußte oder unbewußte Rezeption aus Gemälden der Italiener iſt, in denen es durch die dekorative Maltechnik begründet war.

Kurz auf dieſes Blatt muß ein anderes gefolgt ſein, das nach der Signatur von Jan Saenredam geſchaffen wurde (Tafel 4, 1). Die dargeſtellte Szene ſpielt ſich in einem Dorf, ähnlich der vom Jahre 1603, ab. Hier iſt die Beleuchtung und der Ton des Bildes vollkommen gleichmäßig. Bloemaert hat an Plaſtizität und Geſchloſſenheit des Bildes alles erreicht. Nichts mehr in dem Blatte wirkt bühnenhaft, man könnte ſich ohne weiteres ein ſolches Dorf vorſtellen. Rein äußerlich zeigen ſich dieſelben Motive wie 1603, zum Beiſpiel der Mann auf der Leiter. Die Unterſchiede bei beiden Blättern im Baumſchlag ſind wohl auf techniſche Eigentümlichkeiten der Stecher zurückzuführen, jedenfalls erſcheint überall die gleiche lappige Struktur gewahrt. Da hier das Kubiſche vollkommen durchgebildet wird, eine ſchon 1603 und 1605 beginnende Tendenz, muß das Blatt nach 1605 entſtanden ſein. 1607 ſtarb aber Saenredam, der ſich darauf noch als Verfertiger nennt, wodurch alſo die Arbeit zeitlich ſcharf begrenzt wird.

Dieſe drei beſprochenen Arbeiten müſſen durchaus als komponiert und anſpruchsvoll in der Häufung der Motive bezeichnet werden, mit den folgenden vollzieht ſich eine Wandlung zur Einfachheit.

Um 1613 iſt eine Folge von Landſchaften von Bloemaert, radiert von B. A. Bolswert[10] (Tafel 5, 1), nach der Jahreszahl auf einem Blatt anzuſetzen. Die Art dieſer Landſchaften, die mit wenigen Strichen in ganz hellem Ton gezeichnet ſind, könnte man als Studien nach der Natur anſprechen. Dargeſtellt ſind einzelne oder wenige Häuſer, Scheunen und dergleichen, die, weit nach vorne gebracht, faſt den ganzen Blattraum einnehmen. In ihrer Anſpruchsloſigkeit ſtehen ſie für ihre Zeit vereinzelt da. Der Standpunkt liegt tief, die Objekte heben ſich oben ſcharf gegen den Himmel in feſter Silhouette ab, die Beleuchtung iſt von kühler Gleichmäßigkeit. Der Nachdruck liegt nur auf der körperhaften Herausarbeitung des Objektes, die Kompoſition verrät ſonſt keinerlei Wirkungsabſicht. Inſofern die Radierungen noch das Intereſſante dieſer einzelnen Motive an ſich geben, könnte man bei ihnen von einer Verbindung mit der früheren Zeit ſprechen, aber auch nur darin, während die Tatſache der Vervielfältigung ſolch anſpruchsloſer Dinge eine ganz andere Einſtellung zur Landſchaft vorausſetzt.

Etwas ſpäter iſt wohl eine Folge des B. A. Bolswert nach Bloemaert von vier Blatt (Tafel 5, 2) anzuſetzen, die jetzt im Aufbau mitunter eine

entſchiedene Abſicht zeigen. Die eine Seite iſt mit einem Objekt belaſtet, zum Beiſpiel einem Zaun mit Häuschen, während die andere als ideelles Gegengewicht einen Ausblick in die Ferne gibt. Mit dieſer Arbeit wendet ſich Bloemaert einer ganz neuen Auffaſſung zu. Das Intereſſante des Objektes miſcht ſich mit dem Gefühl für die Stimmungsreize einer Landſchaft an ſich. – Radiert wird dieſe Folge wohl vor 1620 ſein, da von dieſer Zeit ab B. A. Bolswert ſich in Brüſſel niederließ und anzunehmen iſt, daß er die Vorlagen doch wohl noch erhielt, als er ſich in Utrecht befand.

An Gemälden Bloemaerts mit vorwiegend landſchaftlichem Thema nenne ich das der Lübecker Galerie und eins im Privatbeſitz (M. f. Kw. 1908, S. 1066). Beide gehen in der Kompoſition eng mit Werken des erſten Jahrzehnts zuſammen und zeigen in den Farben Vorliebe für dunkle Töne.

Daß Bloemaert ſchließlich als alter Künſtler noch mit der neuen Kunſt mitging, zeigt eine Zeichnung in München (Tafel 4, 2). Das Blatt iſt von alter Hand Bloemaert ſigniert, beweiſt auch im Duktus ſofort die Art des Meiſters. Im Vordergrund zieht ſich eine Düne ſchräg nach rechts oben durch die Bildfläche. Auf der Höhe zwei Bäume in der plaſtiſchen Art, die Bloemaert immer beibehält. Links ſieht man in eine weite Landſchaft. Unter den Bäumen ſteht eine Figur nach links, die in die Ferne ſieht; eine Reminiſzenz an die alte Art, die noch glaubte, die Motive unterſtreichen zu müſſen und am Gegenſtändlichen Gefallen findet. Das Blatt iſt ſpät anzuſetzen. Ähnliche Blätter ſind in Berlin, und ihre ſpäte Datierung wird gerechtfertigt durch den Vergleich mit den Radierungen Frederic Bloemaerts nach ſeinem Vater, die kurz nach den dreißiger Jahren entſtanden ſein müſſen und ſich ſehr den gebräuchlichen Bildmotiven der Goyen-Molyn angleichen" (Tafel 29 und 40).

Die Farben der gemalten Landſchaften aus den Jahren 1620 – 1630 müſſen wir uns hell und flüſſig denken, von jener glasartigen Härte, wie ſie die einzelnen Motive dieſer Art auf gleichzeitigen anderen Gemälden, zum Beiſpiel „Predigt Johannes" (Schleißheim), „Theogenes und Chariklea" (Sansſouci) zeigen. Es iſt wohl von vornherein nicht anzunehmen, daß das Wirken eines Mannes wie Bloemaert auf dieſem Gebiete nicht Spuren in der holländiſchen Kunſt hinterlaſſen hat, da ihm ſchon van Mander ein ſo begeiſtertes Lob zollt. Dabei muß man noch bedenken, welches Anſehen der Künſtler zu ſeiner Zeit genoß und daß er ein Menſchenalter hindurch der bevorzugte Lehrer der holländiſchen Maler

war. Seine bezeugten Schüler (ſiehe Houbraken) beweiſen, welch tüchtiger Lehrer er geweſen ſein muß, der die Eigenarten der einzelnen gut weiterzubilden verſtand, ſonſt wären ſolche Gegenſätze wie I. G. Cuyp, I. B. Weenix und Jan Both als Schüler nicht denkbar. Tatſächlich iſt ſein Einfluß auch ſtark unterſchätzt worden, in Wirklichkeit iſt er weit größer, als es auf den erſten Blick ſcheint. Wo und wie Bloemaert auf die Entwicklung der allgemeinen holländiſchen Landſchaftskunſt gewirkt hat, ſoll verſucht werden, in jedem einzelnen Falle darzulegen. Schließlich wäre ohne Anregung für die Folgenden ſein Wirken nur eine vereinzelte intereſſante Erſcheinung der holländiſchen Kunſt, erſt durch den Anſtoß, den er gab, erhält ſein Streben eine erhöhte Bedeutung.

Als Ergebnis im allgemeinen muß feſtgehalten werden, daß er darauf ausging, die Landſchaftsobjekte plaſtiſch zu erfaſſen und die Kompoſition einem Wirklichkeitsausſchnitt anzunähern, daß er einerſeits die Bildſeiten vollkommen gleich ponderiert (Tafel 4, 1), im zweiten Falle (Tafel 5, 2) den materiellen Kompoſitionswert der einen Seite durch einen ideellen zu erſetzen ſucht.

## III.

# DIE VLÄMISCHE RICHTUNG

Im Jahre 1584 kam Hans Bol, aus ſeiner Heimat Flandern durch die Kriegsſtürme vertrieben, nach Holland. Er lebte dort bis zu ſeinem 1593 in Amſterdam erfolgten Tode. Seine Miniaturkunſt, hochgeſchätzt von den Zeitgenoſſen, iſt auf die Darſtellung des Landſchaftlichen mit ſtarkem Einſchlag des Sittenbildlichen gerichtet und bevorzugt in Gemälden und Zeichnungen neben harter, bunter Färbung jene Art der Kompoſition, wie wir ſie von den Brueghel-Nachahmern gewöhnt ſind. Eine Aufhäufung unendlich vieler Details mit Betonung des dreieckigen Mittelkeils und des Figürlichen. An die Bildſeiten werden tunlichſt große Bäume angeſetzt, die den Mittelplan rahmen; als typiſche Beiſpiele mögen das „Fiſcherſtechen" von 1586 und die „Dorfkirmes" (Nr. 823) in Dresden dienen.

Hans Bol iſt nur ein Ausgangspunkt dieſer Richtung in Holland. Sehr viele vlämiſche Maler führten dieſe heimiſche Kunſt in ihrem neuen Vaterlande weiter. So auch gehört zu ihnen David Vinckeboons, der ebenſo wie Bol in Mecheln geboren wurde (1568) und ſchon als Kind nach Amſterdam etwa 1586 kam. Die erſten datierten Gemälde ſtammen aus dem Jahre 1603, doch war er ſchon ein fertiger Künſtler, als er ſie ſchuf.[12] Frühere Daten kommen auf Stichen Nikolas de Bruyns vor, der hauptſächlich ſeit 1600 nach Coninxloo und Vinckeboons arbeitete. Anfänglich zeigt ſich die Färbung auf Vinckeboons Tafeln hart und bunt geht dann aber ins Bräunliche über.

1598 war Gillis van Coninxloo[13] nach Amſterdam gekommen. Seine Entwicklung, von der allgemein üblichen Darſtellung (Tafel 7) ausgehend, hatte zu einer intimeren Auffaſſung (Wiener Waldlandſchaft 1604) und zu natürlicherem Baumſchlag geführt. Er nimmt die Blätter in Büſchel zuſammen und gibt die Kronen dichter. Sonſt iſt aber auch Coninxloo in der Kompoſition den alten Vorbildern treu geblieben. Von ihm über-

nahm alſo Vinckeboons ein gut Teil ſeines Stiles, wie die Gemälde und Stiche zeigen.[14] Er ſeinerſeits änderte nichts am Aufbau, ſondern variierte lediglich und brachte jenes eigentümliche vlämiſche Gemiſch von Sittenbild hinein. Vinckeboons darf als eigentlichſter Repräſentant des Stiles in Holland gelten und iſt in der Kunſt ſeiner Zeit ſehr angeſehen geweſen. Neben ihm ſeien von Künſtlern, die im ſelben Sinne arbeiteten, noch Jacob Savery und Gillis de Hondecoeter genannt.

Dieſe Kunſt der Vlamen bleibt für uns immer gewiſſermaßen als Fremdkörper in der holländiſchen Entwicklung fühlbar. Wir dürfen aber nicht vergeſſen, daß von dieſer zwei bedeutende Künſtler ihren Ausgangspunkt nahmen, nämlich Averkamp und van de Venne. Der erſtere iſt uns heute der typiſche Vertreter einer beſonderen holländiſchen Landſchaftsgattung, des Winterbildes. Seine Anfänge liegen aber bei jener romantiſch-felſigen Landſchaftsdarſtellung, wie ſie Coninxloo in der früheren Zeit ſchuf. Übrigens wird Averkamp auch auf jener Nachlaßverſteigerung Coninxloos genannt, ſo daß ſelbſt äußerlich die Verbindung hergeſtellt iſt. Die erwähnten Landſchaften ſind von 1612. Averkamp legt das Schema im Anſchluß an Vinckeboons Kirmesdarſtellungen auch ſeinen Winterlandſchaften zugrunde. Seine Malereien haben anfangs auch die harte, bunte Färbung der Vlamen, dann geht Averkamp immer mehr zur Abſchaffung der zu ſtark drängenden Diagonalſeitenkuliſſen über und erſetzt ſie allmählich, beſonders ſichtbar in Zeichnungen, durch Zuſammendrängen von vielen Figuren zu einer Art lebendigen Mauer an der Seite. Zum Schluß greift Averkamp über dies Schema hinaus und gibt nur ein bloßes Hintereinander, angeregt vielleicht durch Hercules Seghers, unter deſſen Einfluß ſichtlich ein Aquarell der Berliner Sammlung ſteht (Tafel 1, 2 und 89). Doch iſt in dieſer ganzen Richtung, ſo urholländiſch ſie anmutet, noch eins zu beachten. Die Färbung nimmt nie jene abſolute Tonigkeit an, wie wir ſie von den Goyen, Molyn, van de Velde gewöhnt ſind, und nie oder nur ſporadiſch iſt die einſeitige Diagonale zu finden, auf der bei den anderen die Kompoſition beruht. Vielleicht vor Averkamps Entwicklung fallen jene merkwürdigen kleinen Bildchen Anthony Verſtralens, die in vielem bedeutend befangener, nämlich im Aufbau, in manchem, beſonders in der Technik, freier als Averkamp erſcheinen. Selbſt in einem ſo ſpäten Bilde wie dem in Hamburg (Tafel 8) erſcheint die Ferne immer noch wie eine Wand. In dieſe Richtung gehören auch die flotten und feinen Bilder von Arend Arendsz (Kabel), erkennbar vor allem durch Betonung einer vorderen

Bildfchicht und der Horizontalen. Er iſt aber ſicherlich von Averkamp beeinflußt worden und leicht an ſeinen unterſetzten, ſtämmigen, großköpfigen Figuren feſtzuſtellen.

Für die Allgemeinentwicklung von weit größerem Intereſſe als Averkamp wurde aber Adriaen van de Venne, der einzige außer jenem, der unbeeinflußt von der Elsheimer-Schule ſich zu großartigen Leiſtungen erhob. Möglicherweiſe iſt Adriaen van de Venne um 1607 in Antwerpen geweſen, wo er dann ſicher mit Jan Brueghel dem Älteren in Berührung gekommen ſein wird. Nun iſt ja wahrſcheinlich, und Plietzſch hat auch darauf hingewieſen, Jan Brueghel bei Gillis van Coninxloo geweſen. Daher erklärt ſich dann auch die Ähnlichkeit von van de Vennes Baumſchlag mit Coninxloo, trotzdem der Künſtler anſcheinend nie in Amſterdam, ſondern anfangs in Middelburg ſeinen Sitz hatte und dann ſeit 1625 im Haag lebte.

Van de Venne hat mit den Vlamen und, wie ſchon geſagt, beſonders mit Jan Brueghel die Art der Kompoſition gemein. Er ſchiebt auch gern, genau wie dieſer, eine ſchroffere Bodenwelle (ſo in Berlin „Sommer") durch den gerahmten Dreiecksplan. Im „Hafen von Middelburg" (1613) und den beiden Berliner Bildern (1614) hat man jedesmal die Aufſicht mit hochgezogenem Horizont. Die Kompoſition ſchließt ſich durch Rahmung zur Mitte, ſehr deutlich im „Winter" (auch die Staffage ähnelt dem Antwerpener Künſtler). Farbig, es herrſcht im „Sommer" viel Blaugrün, kaltes Grau im Himmel und Lokalfarben in den Gewändern, wie auch im „Winter", geht er ganz mit der Antwerpener Schule zuſammen. Beſonders deuten aber die lappigen, unzuſammenhängenden Äſte der Bäume darauf hin. – Um dieſelbe Zeit ſetzen dagegen bei den Nationalholländern Buytewegh und E. van de Velde die erſten Beziehungen zu Elsheimer ein. – Von Vinckeboons trennt, rein äußerlich geſehen, den Künſtler immer die Bevorzugung der eleganten Staffage, wo Vinckeboons Derb-Bäuerliches gibt. Van de Venne neigt zur Geſellſchaftsſatire, Vinckeboons zur Sittenſchilderung des Bauern. Sonſt unterſcheidet aber beide wenig auf dem „Gaſtmahl" der Kaſſeler Galerie von 1617. Ebenſowenig Unterſchiede im Aufbau zeigt der „Markt von Rijswijk" (1618), deſſen Kompoſition ebenſogut von Vinckeboons ſtammen könnte.

Als Adriaen van de Venne 1625 in den Haag überſiedelte, kam er naturgemäß mit Efaias van de Velde in Berührung. Ein Nachklang davon findet ſich auf der Amſterdamer „Bauernfaſtnacht", einem Winter-

ſtück dieſes Jahres. Vorher ſieht van de Venne ſeine Landſchaften immer etwas aus der Ferne, iſt gewiſſermaßen aufgeſtellter Beobachter, der möglichſt viel ſehen will. Daher ſind auch ſeine vorderſten Figuren ſchon klein. Nun aber iſt er mitten unter den gemalten Perſonen ſelbſt, ſieht alles aus nächſter Nähe: die Vordergrundfiguren ſind groß, der Horizont verſchiebt ſich, das Schema wird verunklärt. Aber ganz kann van de Venne das nicht zugeben. Rechts ſind Häuſer und Bäume die Kuliſſe, links muß der mit weitem Schwung nach oben ſich rundende Baum das Bild rahmen, unterſtützt von der kleinen Brücke und dem feſten Bogen der Staffagefiguren: die Ferne verſchwimmt, der Horizont ſenkt ſich.

Dieſe ſelbſtverſtändlich auch national-holländiſche Kunſt der Averkamp und van de Venne, dafür waren beide viel zu feine Beobachter, hat doch etwas Provinzielles an ſich. Sie liegt weit ab vom Strom der allgemeinen Entwicklung und ſtirbt mit den beiden bedeutenden Künſtlern aus. Dadurch, daß ſich ihre Kunſt an die Vlamen anlehnte, beſitzt ſie aber für die Übergangszeit zum Beiſpiel in den erſtaunlichen Leiſtungen van de Vennes von 1614 eine gewiſſe Müheloſigkeit, etwas, was den anderen Zeitgenoſſen mangelt. Dieſe mußten kämpfen, um zu ihrer perſönlichſten Ausdrucksmöglichkeit zu gelangen, mußten durch ein rein flächenhaftes Schema hindurch zu einem neuen Aufbau ſtreben, durch faſt vollſtändige Aufgabe der Farbe ſich ihre Kunſt erringen. Das alles hatten jene beiden nicht nötig. Und noch eins wird gerade beim Vergleich mit dem Flächenſchema der Buytewegh-Goyen ſehr deutlich. Averkamps und van de Vennes Gemälde entbehren nie einer gewiſſen Räumlichkeit, das lag wieder an ihrem Anknüpfungspunkt. Zugleich iſt dies aber auch die wunde Stelle. Das Dreiecksſchema eignet ſich eben auch nur für jene Sitten und Objektsſchilderung, für die es geſchaffen, für Stimmungswerte muß es eine Abwandlung erfahren, daher die ſchönſten Beiſpiele eben auch vor dem Höhepunkt der Elsheimer-Richtung liegen. Deshalb ließ der lange ſchaffende Averkamp auch zuletzt die gewohnte Art fallen und ordnete ſich abſchwenkend mehr der allgemeinen Tonigkeit und dem Streifenaufbau unter.

Mit van de Venne ſchließt auch dieſe Richtung der holländiſchen Landſchaft, zugleich mit dem letzten großen Nachhall rein objektiver Darſtellungsfreude.

Die urwüchſigere Kraft war bei der Elsheimer-Schule.

Die Lebensdaten über Averkamp ſind ziemlich ungewiß. Er wird 1585 in Amſterdam geboren ſein, wo er bei der Verſteigerung des Coninxlooſchen Nachlaſſes 1607 genannt wird. Meiſt lebte er jedoch ſpäter in Kampen. Beſonders ungewiß iſt aber das Todesdatum.

Ausgehen muß die Unterſuchung über Averkamp von den Blättern, die 1612 der Monogrammiſt M. F. nach dem Meiſter geſtochen hat, und die im Verlag von Viſcher erſchienen.[15] Man nimmt an (Moes in Thieme-Becker, Künſtlerlexikon), daß Averkamp Schüler G. van Coninxloos in Amſterdam geweſen ſei. Da er 1585 geboren wurde, müßte das um 1600 bis 1606 geweſen ſein. Dieſe Blätter aber, deren Vorlagen vor 1612 entſtanden, haben wenig mit Coninxloo ſelbſt gemein. Gewiß liegt das Vorbild in derſelben Richtung, zum Beiſpiel erinnern ſie ſehr an Arbeiten Nieulands. Beſonders auffällig, daß er faſt ganz das Vegetabile, insbeſondere Bäume meidet, während doch gerade Coninxloo ausgeſprochener Baummaler iſt. Dieſe Beobachtung geht übrigens durch ſein geſamtes Werk. Die ſechs Blätter von 1612 ſtellen Ruinenlandſchaften dar und ſind ſchichtig und kuliſſenhaft gebaut. Nach vorn verlegt, erſcheinen die Motive, eben die Ruinen, als Hauptſache, während das eigentlich Landſchaftliche zurücktritt. Die Mitte iſt beſonders betont: durch einen Wachtturm, durch hohe Ruinen und dergleichen, indeſſen an den Seiten der Blick freigegeben wird.

Hieran laſſen ſich nun aus dem Zeichnungswerk einige Blätter anſchließen. Sie bringen auch verwahrloſte Wachttürme und ähnliche Motive, die hart und flächig gegen die Landſchaft anſtehen. Alles drängt zur Mitte, ſo die Seitenkuliſſen, die ähnlich denen Vinckeboons den Blick zur Mitte ziehen. Solche Blätter ſind in Berlin: Nr. 114, 120, 2427 und 5298.[16] Sie bauen ſich meiſt ziemlich mager und trocken auf, der Strich iſt punktierend und perlig, ab und zu ſchweift er etwas. Im Kolorit herrſchen durchaus die primären Töne, doch zeigt ſich ſchon eine Vorliebe dafür, den Horizont mit Weiß zu decken. Vorläufig bleibt, und das iſt ſehr bemerkenswert, die Staffage ſo gut wie bedeutungslos. Die einzelnen Figuren ſind gegenüber der Umgebung verſchwindend klein und wenig, die Landſchaft ſelbſt iſt aber von der Seite des Intereſſanten geſehen.

Das nächſte Datum, nämlich 1620, befindet ſich auf einem Bilde des Amalienſtiftes in Deſſau. Mit dem Datum 1621 hat Ploos van Amſtel eine Zeichnung Averkamps, den Winterkönig auf dem Eiſe bei Haar-

lem darſtellend, veröffentlicht, über die noch zu reden ſein wird. Angeblich aus den Jahren 1619 – 1624 ſollen die Vorlagen für die Radierungen ſtammen, die Simon Fokke im 18. Jahrhundert geſchaffen hat.[17] Letztere ſind ſicher willkürlich datiert nach allem, was man darüber ſagen kann. Fokke hat das Datum nach Gutdünken hinzugefügt, denn in den Blättern, die jünger datiert ſind, zeigen ſich Merkmale früherer Entſtehung als in den frühbezeichneten. Außerdem ſind die Signaturen an Stellen außerhalb jeder Gewohnheit Averkamps angebracht. Ziehen wir nun die Gemälde hinzu, ſo die in Kaſſel und ähnliche, die doch mit größter Wahrſcheinlichkeit eine frühe Stufe repräſentieren, ſo müſſen wir zu einem Darſtellungsſtil kommen, bei dem Figuren und Landſchaften vollkommen gleichgeordnet erſcheinen. Viele Figuren und viel in der Landſchaft, hart und kühl die Färbung, dabei die Sicht etwas von oben. Die Figuren haben das eigentümlich Stockende, wie wenn ſie plötzlich in der Bewegung erſtarrt wären. Jeder ſcheint auch nur für ſich zu leben. Für dieſen Stil finden wir analoge Zeichnungen in allen Kabinetten. Übrigens haben die Figuren entſchieden an Form gewonnen, die Landſchaft ſetzt ſich aber immer noch aus Schemen zuſammen. Das Monogramm beſteht aus einem lateiniſchen A in ein breites H ohne Verbindung hineingeſetzt. Es iſt noch das alte.

Um und nach 1630 ſetzt in Holland die Tonigkeit ein, wir müſſen annehmen, daß auch unſer Meiſter ſich nicht davon ausgeſchloſſen hat. In der Tat ſind ſolche Blätter und Bilder vorhanden, allerdings, und dies iſt leider in Hinſicht auf dieſe Unterſuchung bedauerlich, es iſt keines der mir bekannten datiert.

Vor allem fällt eins auf, wir haben nirgends bei Averkamp eine Spur von Diagonalkompoſition, nur bei einem Berliner Blatt. Dagegen laſſen ſich auf ſeinen „Eisvergnügen", die ſicher der ſpäten Zeit angehören, zum Beiſpiel Berlin K. K. Nr. 119, noch die Rudimente der alten vlämiſchen Kompoſitionsart erkennen. An den Seiten verbinden ſich die Figuren und Gegenſtände zu feſten Kuliſſen, die den freieren Mittelplan begrenzen. Nirgends aber eine Kompoſitionsart, wie ſie van Goyen, oder in der anderen Richtung Iſaack van Oſtade, in den Eislandſchaften bringen.

Eigentümlich für Averkamps aquarellierte Zeichnungen iſt der Orangehimmel und die milchige Färbung, die er gern anwendet.

In ſeine letzte Zeit möchte ich die Landſchaftsſtudien zählen, die einzelne große Figuren bringen und dahinter die Landſchaft faſt nur verſchwindend andeuten. Auch hier ſind noch die Grundlagen der früheren

Kompoſitionsart erkennbar. Folgende Fortſchritte ſind gegenüber den vorigen Blättern: Die Größenabſtufungen der Staffagefiguren ſind fühlbar richtig, es entſteht dadurch Raum; die Figuren ſelbſt ſind lebendiger und verſtändnisvoller gezeichnet. Der Ton iſt ganz gedämpft, nur hier und da leuchten im allgemeinen ſolche Töne auf wie helles, aber durchſichtiges Rot oder Blau. Derartige Blätter ſind in Berlin Nr. 115, 132; die Vorſtufe zeigt das ſehr ſchöne Blatt Nr. 119. Wenn ſie ſigniert ſind, ſo iſt das Monogramm ſo zuſammengefügt, daß die Endpunkte des A unten die ſenkrechten Balken des H berühren. Vertraut man auf dieſe Erfahrungen und betrachtet nun unbefangen das von Ploos van Amſtel reproduzierte Blatt, ſo wird man es eben dieſen beſchriebenen Blättern zurechnen, um ſo befremdlicher wirkt aber Signatur und Datum 1621. Sogar die Blätter, die Fokke ſtach, haben ſchon das ſpäte Monogramm (trotzdem Fokke es wohl meiſt eigenmächtig hinzufügte). Die Zeichnung der Häuſer im Hintergrund auf dem Blatte Ploos van Amſtels iſt gar nicht für dieſe Zeit möglich, denkbar aber iſt es, daß Ploos van Amſtel, dem nie recht zu trauen iſt, das Monogramm und die Schrift fälſchte, oder daß Averkamp das Blatt überhaupt ſpäter zeichnete. Jedenfalls nützt es für die Feſtſtellung der Entwicklung gar nichts.

Mit der zuletzt beſchriebenen Periode dürfte die Zeit um 1640 – 1650 erreicht ſein. Hierhin ſcheint der Technik nach auch ein Blatt zu gehören, das ſicher wohl unter dem Einfluß des Hercules Seghers ſteht (Berlin, Nr. 6702, Tafel 1, 2). Es zeigt hinter einem weiten Wieſenplan ein Dorf inmitten von Gebüſch, das ſich quer über das ganze Blatt zieht. Wie eine Landzunge ſchießt von links her noch ein dünner Buſchſtreifen in die Wieſe hinein; die Farben der Gebüſche ſind intenſiv blaugrün, die Wieſe gelblichgrün. Die Wolkendecke des Himmels weiſt violette Töne auf, die im Gegenſatz zu dem bläulichen Ton des freien Himmels undurchſichtig erſcheinen. Rechts am Himmel findet man Orangetöne. Signiert iſt mit dem ſpäten Monogramm. In Strichführung und Zeichentechnik ſtimmt das Blatt mit der kleinen Seghers-Landſchaft in Berlin überein. Sonſt liegt Averkamp die ſtaffageloſe Landſchaft und die eintönig grüne Färbung nicht. Doch gibt er im Unterſchied zu dem großen Radierer das Land nicht von überhöhtem Standpunkt. Durch den tiefen Blickpunkt erſcheinen die einzelnen Teile ſelbſtändiger, die Geſamtheit des Alls wirkt nicht ſo frappierend wie bei jenem Künſtler.

# IV.

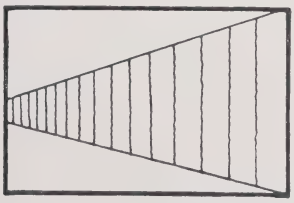
## DIE NATIONALEN HOLLÄNDER

Im Jahre 1604 erwähnt van Mander im „Schilderboek" den deutſch-italieniſchen Maler Adam Elsheimer. Er ſagt nicht viel, was er jedoch erzählt, iſt des Lobes voll, nur klingt es ſo, als wenn er ſelber nichts von ihm kannte. Wir wollen aber feſthalten, daß ſchon kurz nach der Jahrhundertwende Elsheimers Name für van Mander einen guten Klang hatte.

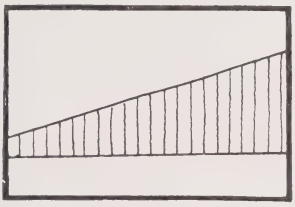
Von derartig frühen Einwirkungen Elsheimers auf die holländiſche Kunſt der Heimat iſt mir nichts bekannt geworden, aber von 1610 ab wird das Wehen des neuen Geiſtes ſtändig ſpürbarer. Hendrick Goudt, Elsheimers Schüler, nahm in dieſem Jahre ſeinen Wohnſitz in Utrecht und ließ ſeine wundervoll geſtochenen Blätter nach ſeinem Meiſter erſcheinen (1608 wurde das erſte Blatt in Rom gearbeitet [Tafel 10, 1]). Von den Einheimiſchen nahm Willem Buytewegh anſcheinend als erſter den neuen Stil auf (Tafel 10, 2). Dies beweiſt auch die Radierung Eſaias van de Veldes nach Buytewegh (die Hinrichtung der Mörder Jan Wellys) von 1616; in Baumſchlag und Kompoſition bietet ſich die Analogie zu Elsheimer-Goudt. Da Eſaias van de Velde ein Schüler Buyteweghs war, tritt bei ihm in dieſen Jahren auch der Umſchwung ein, ebenſo wie bei ſeinem Bruder Jan. Vorläufig ſcheint der Einfluß, da er durch die Graphik vermittelt wurde, ſich nur auf dieſe und daher auf die Kompoſition zu erſtrecken, in den Farben der Gemälde zeigt ſich noch nichts Neuartiges, ſie bleiben ſo derb bunt wie früher. Die eigentümliche und weſentliche Rolle, die die Graphik in dieſem Übernahmeprozeß ſpielt, iſt zu beachten. Durch ſie erklären ſich viele beſondere, ſonſt unverſtändliche Erſcheinungen der holländiſchen Malerei, und ihr muß daher in jeder Unterſuchung ein beſonderer Platz eingeräumt werden.

Willem Buytewegh entwickelt ſeine Kunſt im Sinne Elsheimers konſequent weiter, bei Jan und Eſaias ſchwankt die Wage hin und her. Noch 1617 und 1623 bringt es Jan in Radierungen und Stichen fertig,

ſich Motive und Kompoſitionsweiſen der vlämiſchen Schule Vinckeboons' zu entlehnen, während die „Vier Elemente" nach Vorzeichnungen W. Buyteweghs (Francken 134–137, Tafel 10, 2), geſtochen um 1617, frappierend Buyteweghs Beziehungen zu Elsheimer darlegen. Sie beſtehen kurz darin: Das Kompoſitionsſchema geht aus dem Mittelplanſchema zu einem Parallelaufbau der Flächen mit diagonaler Führung des Mittelplanes, eigentlich etwas, was ſo Elsheimer nicht wollte, über. Elsheimer führte die Wand ſchräg in die Tiefe, die Holländer machen aus dem Vordergrund eine Bühne und ſtellen dahinter eine Wand mit oberem diagonalem Abſchluß. Gegenübergeſtellt ſehen die Schemata ungefähr ſo aus:



Elsheimer



die Holländer

Die Übergänge laſſen ſich genau verfolgen, ſchon bei Goudt tritt die Wandlung zur Vordergrundbühne ein, wie der Vergleich der „Flucht nach Ägypten" Elsheimers und der Stich Goudts, der doch bis ins einzelne genau iſt, lehrt. Es ſind Unterſchiede in der Apperzeption. Der Holländer ſchafft leichter das Hintereinander als die Kontinuierlichkeit.

1621 (Tafel 12) ſtellt dann Buytewegh zum erſten Male ganz klar die neuen Reſultate, das erſte Ergebnis, auf. Es geſchieht bezeichnenderweiſe in einem graphiſchen Werk. Die erſte Etappe der Verarbeitung der Elsheimerſchen Ideen iſt erreicht. Noch iſt aber eins vergeſſen worden zu erwähnen, was leichter und ſchneller als dieſer ſchwierige Prozeß der Kompoſitionswandlung vonſtatten ging. Bisher hatte die Landſchaftskunſt das Laubwerk der Bäume ſummierend gegeben, das heißt ſie ging vom Einzelblatt aus und zeichnete, das gebot zum Teil ſchon die Größe der Arbeit, die Bäume ſehr hochſtämmig und dürftig. Der deutſche Maler aber umſchrieb den Rauminhalt mit großen Linien, gab den Eindruck wieder, da zu feine Ausführung das Intereſſe von den maleriſchen Problemen abgezogen hätte. Natürlich ſind auch für ihn Schranken, zum Beiſpiel bei einzelnen Bäumen im Vordergrund, geweſen. Dieſe Art der Baumzeichnung greifen die Holländer ſehr ſchnell auf, kurz nach 1610 ſetzt ſie überall ein.

Aus den Stichen Goudts, die das Hauptbindeglied für Holland verkörpern, ergeben sich einige Konsequenzen. So zeichnete Jan van de Velde, seit er ihn kopiert hatte (zum Beispiel Tafel 21, 1) das Laub der Büsche traubenartig, was sich auch wieder dem Formenschatz anderer und besserer holländischer Landschaftsmaler einfügte.

Noch langsamer als in der Graphik geht der Prozeß im Gemälde vonstatten. Bemerkenswert vor allem ist, daß das Motiv dieser doch örtlich fernen holländischen Elsheimer-Schule immer die heimische Landschaft ist, ein wesentlicher Erfolg der intimen Art des Meisters. Aus wie verschiedenen Schulen sie auch kommen, Buytewegh und Jan van de Velde aus der Goltzius-Matham-Schule, E. van de Velde und Goyen von der Richtung Hans Bol-Vinckeboons und Molyn von Joffe de Momper her, sie finden sich mit dem Momente, wo sie die heimische Landschaft darstellen, in dieser neuen Schule zusammen.

1622 malt Esaias van de Velde wieder, nach verschiedenen neuen Ansätzen, ein Gemälde, das noch stark zu denen Vinckeboons hinneigt. 1623 schlägt Jan van Goyen (Tafel 36) dieselben Töne, vielleicht noch etwas stärker, an. Dann aber 1626 ist plötzlich der entscheidende Schritt mit Pieter Molyns Radierungsfolge und dem Braunschweiger Gemälde (Tafel 28 und 29) getan. In den Radierungen, deren Vorzeichnungen zum Teil früherer Zeit entstammen mögen, greift er auf Bloemaert (Tafel 5, 2) zurück, das Gemälde geht aber Buytewegh s Vorbild nach (Tafel II, 2). Das Schema ist übernommen, der Vorderplan vorhanden, die Diagonalkomposition und – rein äußerlich gesehen – die dazwischen eingeschlossene Wand auch. Aber Molyn geht noch darüber hinaus. Er bringt als Motiv die einzelne Düne und läßt die Wand sich nach hinten wölben, verbunden mit Ansteigen des Vordergrundes. Das erstemal tritt uns im Gemälde das diagonale Schema mit Deutlichkeit vor Augen. Auch in der Färbung wird hier zum erstenmal die Tonigkeit in der Landschaft, die absolute Einstellung auf Nuancierung, gepredigt: Braun, Gelb und bräunliches Grün. Der Farbauftrag wird spitzpinselig-flüssig, ohne große Genauigkeit der Pointierung in der Strichführung.

Jetzt scheidet für die weitere Entwicklung dieser Schule E. van de Velde aus und Molyn tritt, was den Einfluß anbetrifft an seine Stelle. Noch kam aber der Umschwung nicht so schnell. Goyen und auch Esaias versuchen mitzugehen, motivisch und in den Farben nähern sie sich sehr dem Vorbild, doch in bezug auf die Kompositionsart können sie nicht so schnell folgen. Die Bilder Goyens von 1628 (Tafel 38) und das des Esaias

von 1629 (Tafel 16) geben in der Kompoſition auch Beziehungen zu Bloemaert zu erkennen, 1625 hatte van de Velde noch ein Bild (Kirmes von Rijswijk) ganz im Sinne Adriaen van de Vennes, alſo der Vlamen, gemalt, ebenſo wie auch Goyen (Tafel 37).

Allmählich vergrößert ſich auch die Baſis dieſer jüngſten Landſchafter-Richtung. Um die Wende der dreißiger Jahre tritt Salomon Ruysdael in den Kreis der Betrachtung ein. Anſcheinend knüpft er aber nicht an Goyen an, wie immer behauptet wird, ſondern wird von Willem Buytewegh ſtark abhängig, wenigſtens legen Bilder des Jahres 1631 (Tafel 56, 57 und 58) den Gedanken ſehr nahe, auch hat ſeine ausgeſprochen grünliche Färbung wenig mit der des faſt gleichaltrigen Genoſſen zu ſchaffen, der über eine vorwiegend auf Braun geſtimmte Palette verfügt. Goyen befand ſich zu dieſer Zeit wohl in Leyden, während S. v. Ruysdael dauernd in Haarlem war. 1628 hatte Salomon aber ein Bild gemalt (Sammlung Nöll), das ſehr ſtark an Eſaias van de Velde anklingt. Er ſcheint alſo inzwiſchen durch irgendwelche Werke zu dieſer Wandlung gekommen zu ſein. Nun braucht man gerade nicht Buytewegh ſelber verantwortlich zu machen, denn 1627 war Hermann Saftleven (Tafel 71 und 72,2) mit einer Radierungsfolge ähnlicher Art hervorgetreten. Eins aber ſteht feſt: Salomon arbeitet jetzt im Sinne Buytewegh's, und zwar früher als Goyen, der über einen Umweg erſt dazu gelangt. Daher haben die Bilder Ruysdaels bis in die vierziger Jahre die ſtraffe faßbare Kompoſition ſeines Vorbildes.

So wie Eſaias van de Velde 1629 im weſentlichen an Molyn anſchließt, läßt es ſich für dieſelbe Zeit für Goyenſche Bilder nachweiſen, in Zeichnungen (Tafel 34,1) iſt ſchon die Andeutung deſſen von 1627 ab ſpürbar. Goyen taſtet immer erſt ſehr vorſichtig, bis er ſich in Gemälden zu Neuerungen entſchließt.

Um und kurz nach 1630 iſt das erſte Stadium der Entwicklung erreicht. Die Kompoſition der Landſchaftsdarſtellung hat eine feſte Form gefunden, die ich als linear-diagonal bezeichnen möchte. Der Umweg über die Graphik hat die Einwirkung des räumlich-diagonalen Arbeitens Elsheimers nicht ausreifen laſſen. Der Lichteinfall, ſchon bei Momper 1601 und anderorts nachweisbar, ſorgt für Gliederung und Abſtufung des Geländes, das Kolorit hat noch viel Uneinheitliches, gibt durch Lokalfarben meiſt in der Staffage Belebung, will das Auge durch Farbe – für – ſich reizen.

Die Kompoſition entſtand alſo durch Elsheimers über die Graphik vermittelten Einfluß, daher ſpürt man auch wenig von ſeiner Malweiſe in

den Gemälden. Hierfür wie auch für die Kompoſition bei gewiſſen Malern (J. de Momper) war Moſes van Uytenbroek (Tafel 9), der um 1610 aus Italien zurückgekehrt ſein wird,[18] ſpeziell von Belang. Dieſer Künſtler zeigt bei ſtärkſter Abhängigkeit von Elsheimer ein gewiſſes romantiſches Gefühl in ſeinen Bildern und ſetzt gern als Motiv einen ſteilen, mit Baumketten bezogenen Abhang ins Bild, wodurch er noch ſtärker als die anderen holländiſchen Nachahmer Vorderbühne und aufragende Wand ſcheidet. Sehr ähnlich behandelt, abgeſehen von Jan van de Veldes Übernahme Uytenbroekſcher Art 1622 (Tafel 25, 2), Cornelis Vroom in der Schweriner Landſchaft von 1630[19] die Szenerie. Man könnte an eine Maaslandſchaft glauben, wenn nicht die italieniſierenden Baulichkeiten auf der Höhe dagegen ſprächen. Wahrſcheinlich wird es eine Miſchung aus beiden, Maaslandſchaft und Übernahme italieniſcher Motive, ſein. Im Ton herrſcht ein Patinagrün vor, die Vertreibung der Farben läßt auch auf Einwirkung der Poelenburg-Schule Annahme zu.

In dem Jahrzehnt von 1630 bis 1640 kommt als entſcheidendes Moment der Drang zur Tonigkeit, zur Nuancierung einer einzigen Farbe auf. Für gewöhnlich beruht bei dem Worte „Tonigkeit" in Verbindung mit Barockmalerei die Vorſtellung davon auf einem warmen Braun als Grundlage. Es braucht jedoch dieſe Farbe durchaus nicht immer die Grundlage zu ſein. Salomon Ruysdael, der viel kühlere Töne ſieht als zum Beiſpiel Goyen, baut erſt ſeine Skala auf Hellgrün auf, geht allerdings dann auch zu den wärmeren Tönen über. Innerhalb der Wandlung zur Eintonigkeit vollzieht ſich der Ablauf nun ſo, daß er vom undurchſichtigen Ton zum vollkommen aufgelöſt-durchſichtigen fortſchreitet und das Ende der Entwicklung um 1642 – 1643 erreicht.

Woher dieſe Einſtellung zur Tonigkeit kommt, iſt ſchwer zu ſagen, da ſie ja nicht nur in der Landſchaftsmalerei auftritt, ſondern ganz gleichmäßig die geſamte holländiſche Malerei: Genre, Porträt und Hiſtorienbild davon ergriffen wird. Am eheſten hat Frans Hals dieſe Eintonigkeit in die Malerei gebracht, ſchon um die Mitte des dritten Jahrzehnts bauen ſich ſeine Porträts auf einer grauen Skala auf. Rembrandts Bildniſſe der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre ſind durchaus tonig, die Hiſtorienmalerei dieſer Zeit, Claes Moeyaert und ſo weiter, folgt denſelben Bahnen.[20] Möglich iſt alſo, daß von Hals die Anregung ausging. Wahrſcheinlich iſt, daß es dieſer Anregung gar nicht bedurfte. Es lag eben in der Luft, und die Entwicklung mußte faſt von ſelbſt dahin gelangen. Die Kompoſition war umgewandelt, und zwar hatte ſie, von Els-

heimer ausgehend, auf dem Wege über die Graphik ein flächiges Aussehen bekommen. Die Tendenz der barocken Malerei geht aber dahin, Tiefe zu geben, also mußte etwas anderes eingreifen, um sie zu erzeugen. Die Kontinuierlichkeit durch Linienaufbau darzustellen, liegt dem Holländer nicht, er sieht das atmosphärisch gebundene Hintereinander. Bunte und feste Farbe bringt aber flächenhaft-dekorative Wirkung hervor, kraß ausgedrückt, es entsteht durch sie ein Muster; folglich war der einzige Ausweg die Tonigkeit, die also auch logischerweise jetzt eingreifen mußte, und selbst die Graphik nimmt davon eine gewisse Art an. Sie operiert mit weitaus mehr malerischen Mitteln als linearen. Die Zeichnungen werden dichter, silbriger, die Radierungen schwärzlicher, gelöster.

Dies Jahrzehnt 1630 – 1640 bringt auch die ersten Schulentwicklungen. An Esaias van de Velde erinnernd malt Affelijn 1634[21] (Tafel 18) „Die Schlacht bei Lützen", er wird aber seine Kunst von Jan Martsz de Jonghe entlehnt haben. Wohl bestimmt von Esaias beeinflußt sind Pieter de Bloot[22] und Rafel Camphuysen (Tafel 19 und 20). Eine eigenartige Erscheinung unter den Landschaftern bleibt Pieter Nolpe.[23] Seine Bilder, nach 1630 entstanden, zeigen die größte Ähnlichkeit im Aufbau mit Goyens Art um 1628 – 1629. Vor allem liebt Nolpe einen glasig-grünen Ton in den Bäumen und feste Linien: ein zeichnerisch veranlagter Maler. Unter seine Motive im Baumschlag mischt sich auch manches, das stark an Buytewegh erinnert.

1635 tritt erstmalig ein sehr feiner Schüler Ruysdaels, nämlich Anthony van Croos, auf[24] (Tafel 64). Man weiß im ersten Augenblicke nicht recht, ob er nicht doch zu Goyen zu zählen ist, doch bieten gewisse Eigentümlichkeiten mir mehr Wahrscheinlichkeit, ihn ersterem zuzurechnen. Er ist einer der wenigen Nachfolger, die nicht auf der Stilstufe stehen bleiben, in der ihre Tätigkeit einsetzt, sondern die mit der Entwicklung mitgehen.

Von Molyn ist abhängig Jacob van Moscher (Tafel 30 und 31), dessen Werke aber wohl erst der späten Zeit dieser Periode um 1640 angehören. Die drei Hauptschulen, diejenigen Goyens, Molyns und Salomon Ruysdaels, sind leicht zu unterscheiden an Folgendem: Bei Goyens Nachfolgern wird das Laub der Bäume in kurzen Strichen einer Richtung gegeben, Molyns Schule gibt die Strichlagen um einen mittleren Punkt des Baummassivs konzentrisch und ist linearer, bei Salomon Ruysdael wird mehr Gewicht auf naturwahre Baumgestaltung, Komposition und kühlere Färbung besonders des Horizontes gelegt.

1642 ist größte Tonigkeit erreicht, die führenden Künstler Goyen, Ruysdael operieren nur noch mit lasierter Untermalung; am konsequentesten Goyen (Tafel 48). Ihm fast gleich hat sich Anthony van Croos (1643, Cassel) entwickelt. Er setzt seine Bilder aus großen, weiten Hakenstrichen zusammen, an denen er leicht kenntlich ist. Von anderen ähnlichen Meistern wären nun die Goyen-Schüler Wouter Knijff (Tafel 55), Schoeff, Coelenbier, van Zwieten, Willem Kool, van der Hulst zu nennen, während sich an Salomon Ruysdael etwas später Frans de Momper, Guillam du Bois, Decker und Claes Molenaer (Tafel 65, 67–69) anschließen. Besonders Wouter Knijff möchte man rühmend hervorheben. Allerdings ist er aber auch einer von denen gewesen, die in ihrer Machart steckenblieben. Seine Kompositionsweise – meist flüchtig – läßt die Gegenstände mehr heraustreten, gibt aber auch mehr den Eindruck von Vedoute. Berühmt war immer schon die schöne blaue Farbe seiner Kanäle.

Währenddessen hatte Rafel Camphuysen[25] (Tafel 20) eine besondere Abart entwickelt: das Nachtstück. Es war im Grunde das gleiche wie die Tageslandschaft, nur mit schwärzlichen Farben gemalt, daran sollte später (etwa 1650) Aert van der Neer anschließen.

Unter dem Einfluß der Tonigkeit, die wieder durch Einwirkung des Raumwillens entstand, war aber eine gewisse Änderung in der Komposition vor sich gegangen. Diese Änderung betraf weniger die Flächenaufteilung, wir haben es noch immer mit einem mehr oder weniger geminderten Diagonalschema zu tun, als vielmehr die Qualität der Flächenbelastung: Um 1630 diagonales Flächenschema (Tafel 43), dann Raumwille im Sinne der Unendlichkeit, der irgendwo sichtbar werden muß. Dafür konnte nur eine Stelle der Bildfläche möglich sein, nämlich dort, wo die Diagonale sich der Horizontlinie nähert (Tafel 59). Dorthin wurde also der Ausblick in die Ferne, bei Goyen in warmen, bei S. Ruysdael in typisch kühlen Tönen gelegt. Daraus ergeben sich wieder zwei Konsequenzen. Es mußte erstens die obere Wagerechte des Vorderplanstreifens zur Tiefe führen, und außerdem die Diagonale den stark flächigen Charakter, das Flächenaufteilende, verlieren, kurz sie mußte eine ideelle optische Verbindung werden. Die Diagonale also ändert ihre Funktion, behält aber ihr Dasein. Zu beidem, Ferne und Raumdiagonale, zeigen sich die Ansätze schon bald nach dem Erkämpfen des festen Schemas, und zwar zuerst auch in der Zeichnung. Eigentümlich bleibt dabei wie die Entwicklung der beiden Hauptmeister Goyen und Ruysdael (Molyn läßt sich

nicht ſo verfolgen), ihrer Individualität entſprechend, auf etwas verſchiedenen Bahnen läuft. Dabei war aber noch eine Schwierigkeit zu überwinden, das war der ſeitliche Lichteinfall und ſeine Parallelſchichten von Licht und Schatten.

In Goyens Schule geht die Entwicklung folgendermaßen vor ſich, wobei gleich eingefügt ſei, daß Goyen ſehr konſervativ geſinnt iſt: 1632 bis 1633 volle Diagonale (Tafel 40 – 43) und feſter Vorderplan. Dann tritt eine Trennung in mehrere Diagonalflächen ein (Tafel 44) und zwar ſo, daß der obere Abſchluß immer in dieſelbe Diagonale fällt, die Wagerechten ſich aber ſtaffeln. Anfangs ſind es zwei ſolcher hintereinanderliegender Flächen (1636), ſpäter mehrere, bis es ſchließlich beliebig viele werden (Tafel 51). Da Goyen gerne den unteren Parallelſtreifen halten will, kombiniert er dies Motiv mit dem Lichteinfall; es entſteht, beſonders auffallend, wenn er Landſchaften am Kanal darſtellt, der dunkle Vordergrundſtreifen, der links und rechts durch einen markanten Punkt, etwa zwei Boote auf gleicher Höhe, feſtgelegt wird (Tafel 49). Dann im Laufe der Jahre wird die Schräge immer ſchwächer, ſie iſt aber vorhanden, die Seiten ſind nie gleichartig aufgebaut. Goyen verſucht 1641 (Schwerin, Tafel 45 und 50) und auch ſonſt hin und wieder eine intereſſante Löſung. Er läßt in der Ferne, da anſcheinend für die maleriſche Erfaſſung noch nicht Zeit iſt, einen Geländeſtreifen im Dunſt auftauchen, um den Blick in die Tiefe zu zwingen. Noch 1646 tritt uns dieſes Motiv entgegen. Für den linearen Aufbau der Kompoſition hat der Streifen in der Ferne aber keine Bedeutung.

Salomon Ruysdaels Entwicklung zur Ferne vollzieht ſich weſentlich einfacher. Er verſucht von vornherein neben der Tonnuancierung auch die obere Vorderplanlinie mitſprechen zu laſſen (Tafel 57) und führt ſie der oberen Diagonale entgegenkommend in die Tiefe, wobei er die Ferne in kühlen Tönen gibt. Vorerſt iſt die Löſung unerquicklich, da auf derjenigen Seite, die den Ausblick in die Ferne trägt, vorn eine kahle Fläche entſteht. Dann baut er die Diagonale mehr nach oben aus und häuft im Ausblick verſchwimmende Einzeldinge (Tafel 59), die das Intereſſe wachhalten, läßt auch am unteren Bildrand wieder einen dunkleren Streifen, wobei er nie über Graublau hinausgeht, erſcheinen.

Überall wird auch großes Gewicht auf die Einbeziehung des Himmels und der Wolkenbildung in die Kompoſition gelegt, Faktoren, die weſentlich für die Raumwirkung mitſprechen; am weiteſten geht darin Ruysdael. Das Bild ſchließt nach oben und unten in dunkleren Tönen, während die größten Helligkeiten in den Mittelpartien liegen.

Um 1643 hat außer der abſoluten Tonigkeit ebenfalls ſchon die Kompoſition große Freiheit erreicht. Nach dieſem Termin ſetzt mit den gewonnenen Reſultaten eine freizügige Behandlung des Ganzen ein. Die Kompoſition geht von der diagonalen Betonung ab, doch bleibt immer ein Reſt von ihr, den man mitunter nur ahnt, und geht zur Intereſſantmachung, zu einer gewiſſen Freude am Zierlichen über. Ruysdael, der eigentliche Baummaler der Schule, läßt die Bäume immer hochſtämmiger werden (Tafel 63), die Kompoſition verſchiebt und verunklärt die einzelnen Elemente, aus denen ſie entſtand. Bei Ruysdael und ſeinen Nachahmern bleibt aber doch davon weſentlich mehr übrig als bei Goyen. Die Farbe geht vom Tonigen zur Kontraſtierung über, aber immer ſo, daß die Palette durchaus auf Einheitlichkeit und Zuſammenklingen der Farben geſtimmt iſt. Die Silhouetten bereichern ſich, werden zackig, ſpitz.

Leicht erhalten die Bilder der Nachfolger der Hauptmeiſter etwas Banal-Spießbürgerliches, behalten nichts von der Größe ihrer Vorbilder.

Vorher ſchon, nämlich um 1641, war ein gewiſſer Einfluß Hercules Seghers' im Landſchaftlichen zu ſpüren. Doch iſt ſchon mit Buytewegh Radierungen jene Vogelperſpektive, die Seghers immer gutgeſchrieben wird, vorhanden. Die Einflüſſe ſind ſo vager Natur, daß ſie ſich für die Allgemeinheit kaum feſt umreißen laſſen. In der Hauptſache ihm zuzuſchreiben iſt wohl die Vorliebe Goyens kurz nach 1640 für weite Fernblicke über vollkommen planes Land. Dies ſetzt 1641 ein und iſt am ausgeſprochenſten auf dem Leipziger Gemälde Nr. 1012 zu finden, wo auch die Farbengebung, ſo die blaue Ferne, dazu paßt.

Um dieſe Zeit, alſo um 1640 ungefähr, treten zwei Künſtler auf, die für die Blütezeit der holländiſchen Landſchaft von größter Bedeutung ſind. Der eine iſt Aert van der Neer (etwa 1603 – 1677, Amſterdam) und der andere Aelbert Cuyp (1620 – 1691, Dordrecht). Beide ſind in der Reifezeit für das Stadium der „Effektlandſchaft" typiſch, entwickeln ſich aber in verſchiedenen Bahnen. Zufällig ſind die erſten datierten Bilder bei ihnen gleicherweiſe aus dem Jahre 1639.

Van der Neer (Tafel 75 – 77), der anſcheinend erſt ſpät zu malen begann, zeigt anfangs (Tafel 75, Frankfurt) Beziehungen zu Efaias van de Velde und Molyn und wurzelt ganz in einer Kompoſitionsart, die von Buytewegh ausgeht. Der Baumſchlag, beſonders der Büſche rechts, erinnert vollkommen an Jan van de Velde (Tafel 21, 1). Dann geht Aert van der Neer zu einer Rahmung des Mittelplanes über, dabei aber dauernd noch die anfängliche Art durchſcheinen laſſend. Von den feſten

Baummaſſen bis zu ganz flüchtig gelöſten Formen läßt ſich in dieſer Beziehung ſein Weg leicht verfolgen. Im weſentlichen kann man ſeine Malart aber auf Rafel Camphuyſen zurückführen, von dem er das Effektmotiv der Mondbeleuchtung übernahm.

Aelbert Cuyp wuchs anſcheinend unter dem Einfluß Jan van Goyens auf. Seine früheſten Arbeiten (Tafel 88) zeigen auch wiederum eine gewiſſe ſtiliſtiſche Verwandtſchaft mit Willem Buytewegh. Die Färbung und Maltechnik dieſer Bilder geht jedoch ganz auf Goyen zurück, deſſen dünnpinſelige, paſtoſe, kribbelige Art deutlich zu erkennen iſt. Zudem muß der ältere Meiſter kurz nach 1640 in Dordrecht geweſen ſein, da er um jene Zeit Motive dieſer Stadt in ſeinen Zeichnungen und Gemälden verarbeitet. Stilkritiſch läßt ſich auch ein Beleg für den Einfluß auf Aelbert Cuyp bringen. Er beſteht in dem Münchener Bild Nr. 475[20], das der Goyenſchen Flachlandſchaft der Schweriner Sammlung von 1641 in Kompoſition und Technik aufs Genaueſte gleicht. Ein Unterſchied macht ſich aber doch ſchon geltend; die Beleuchtung, ſo variabel ſie bei Goyen iſt, ordnet ſich dem Ganzen unter, die Landſchaft fängt das Licht auf. Cuyp läßt aber das Licht reflektieren, die beleuchteten Stellen erſcheinen ſelbſtleuchtend, das Effektmoment hebt ſich heraus. Rembrandts Kunſt wurde für Cuyp jetzt ausſchlaggebend. In den frühen Zeichnungen Cuyps möchte man ebenſo wie bei dem Berliner Bilde eine Beeinfluſſung von Buytewegh-Saftleven annehmen, während er dann, ſogar noch deutlicher als in der Malerei, ſich an Goyen anſchließt. Eigentümlich für Cuyp zeigt ſich ſpäterhin, daß er die Diagonale am treueſten von allen ſpäten Landſchaftern wahrt, wobei ſie doch wieder zur Flächenaufteilung wird.

An Salomon Ruysdael knüpft mit den früheſten Bildern ſein Neffe Jacob Iſaacszoon van Ruysdael an, doch möchte ich hier nicht näher darauf eingehen, da er im weſentlichen einer anderen Zeit angehört.

Im allgemeinen macht ſich um 1650 in der nationalen Landſchafterſchule zweierlei bemerkbar. Als erſtes tritt eine allgemeine Tendenz zum Faßbar-Intereſſanten wieder auf. Die Bäume werden hochſtämmig, die Laubmaſſen gelöſt, um den Himmel durchſcheinen zu laſſen (Tafel 63), die Einfachheit der Motive weicht einer immer größeren Häufung, und ſchließlich wird, wie in der geſamten holländiſchen Malerei, der Einfluß der Nachahmer Claude Lorrains wahrnehmbar. Salomon Ruysdael und beſonders Aelbert Cuyp werden ſpäterhin ſtark davon ergriffen. Man ſucht nun die Wiedergabe einer beſtimmten Erſcheinung auszubauen. Cuyp legt das Hauptgewicht auf das Leuchten der vom Licht

getroffenen Gegenſtände, Jacob Ruysdael ſieht in der Landſchaft das Romantiſch-Zufällige, die Planloſigkeit des Schickſals, Hobbema die verwirrende Fülle der Natur und die Vielheit ihrer Erſcheinung, nur Goyen bleibt eigentlich konſequent und verfällt nicht dem neuen Stil, während Salomon Ruysdael wenigſtens die rötlichen Beleuchtungseffekte der Claude-Lorrain-Schule übernimmt.

Der Aufbau, z. B. bei Cuyp, wird wieder kuliſſenhaft, bleibt aber bei konſervativeren Malern wie Hobbema und Jacob Ruysdael doch der Natur angepaßter. Die Zahl der ausgeſprochenen Landſchafter erreicht jetzt eine bedeutende Größe.

An Jacob Ruysdael ſchloß Jan Vermeer van Haarlem an, der bei aller Ähnlichkeit ſich durch ſeine ſehr vertriebene Malweiſe ſofort von Ruysdael unterſcheiden läßt. Er iſt der einzige der Nachfolger Jacob van Ruysdaels, der es zu ſelbſtändiger Bedeutung brachte, indem er ein Gebiet, die Flachlandſchaft, weiter bildete (Tafel 93 und 94). Aus der Goyenſchen Richtung ging ſchließlich noch Philips Wouvermann hervor, wechſelte aber dann zu den Spät-Italianiſten hinüber, ebenſo wie auch Jan Wynants, der viel von Ruysdael hat. Dieſelbe Entwicklung wie Wouvermann machte auch Adriaen van de Velde durch, doch iſt dieſer weit feiner und intimer. An ſonſtigen bedeutenden Landſchaftern wären zu nennen Joris von der Hagen, aus der Richtung Vermeers van Haarlem, und ſchließlich Jan Vermeer van Delft mit ſeinen wenigen derartigen Gemälden. Sie geben das bloße, nur durch äußerſte Farbenharmonie zum Kunſtwerk erhobene Sein, die Eſſenz objektiver Darſtellung.

Für dieſe letzte Stufe der Entwicklung in Holland ſind vor allem einige Erſcheinungen charakteriſtiſch, die ich kurz aufzeichnen möchte. Abgeſehen von dem Verſchmelzen mit Motiven der Claude-Lorrain-Schule, ſelbſt Jacob van Ruysdael iſt durchaus nicht frei davon, wird ein gewiſſes Virtuoſentum im Aufbau und Durchführung nicht zu leugnen ſein. Es wird wieder mit ererbten Formen gearbeitet, die Technik erhält Vertrieben-Porzellanhaftes. Nicht mehr durch die Natur hindurch wird einer Bindung zur Bildeinheit zugeſtrebt, ſondern über die Natur hinweg wird willkürlich zuſammengefügt. Man beobachte eines der guten Bilder dieſer Zeit, es handelt ſich ungefähr um 1680, etwa einen ſpäten Adriaen van de Velde, und man wird erſtaunt ſein, wie wenig wirkliche Naturwiedergabe in ihnen ſteckt. Die Zeit iſt eine andere geworden. Das Bild iſt jetzt intimes Dekorationsſtück und nichts weiter. –

Der Angelpunkt für die Beurteilung der Entwicklung, infoweit fie die national-holländifche Schule betrifft, bildet der mutmaßliche Einfluß Adam Elsheimers. Ein heller Stern ift feine Perfönlichkeit im deutfchen Kunftleben des 17. Jahrhunderts, er fteigt auf und verfchwindet fchnell wie er kam. Unterirdifch arbeitete fein Lebenswerk aber weiter, und unter den Bahnbrechern der modernen Malerei müffen wir vor allem Elsheimers Namen nennen. Es hat bis jetzt wenig Neigung beftanden, des Künftlers Einfluß für die nationale holländifche Richtung in weiterem Umfange anzuerkennen, während er für die fogenannte „Arkadifche Landfchaft" [27] von jeher als Quell galt. Bode nennt Elsheimer in feinen „Studien" bei Gelegenheit der Befprechung Jan van de Veldes[28] auch für diefen Meifter, will ihn aber hauptfächlich nur durch feine Effektmotive wirken laffen, während er vom Formalen, das ganz von Elsheimers Art übernommen wurde, nicht fpricht.[29] Dagegen erwähnt er in den „Studien" bei Rembrandt[30] die Übernahme eines Elsheimer-Motives für die „Ruhe auf der Flucht", jetzt in Dublin, Nationalgalerie. Denfelben Standpunkt hat W. von Bode noch in feinem Elsheimer-Büchlein des Hugo-Schmidt-Verlags in betreff der italienifierenden Richtung. Mittlerweile ift aber der Zufammenhang Elsheimers mit fo wichtigen holländifchen Künftlern wie Laftmann, Pijnas, Moeyart feftgelegt, und das follte doch zu denken geben. Gewiß ift in der „Arkadifchen Landfchaft" die Abhängigkeit von Elsheimer leichter zu erkennen; diefe Künftler lebten und malten mit ihm unter demfelben Himmel, und ihre Farben und Motive werden demgemäß auch ähnlicher. Jene Holländer wurden unfehlbar zu Elsheimer gezogen, wenn fie nach Italien kamen, ficher nicht, weil er zufällig folche Motive malte, fondern weil er einem inneren Bedürfnis entgegenkam. Rubens hat von ihm entlehnt, Rembrandt fich offenfichtlich ein Motiv von ihm geholt, von den anderen ganz zu fchweigen. Man muß doch fchließen, daß feine Werke auch in anderen Ländern als Italien zu den Künftlern fprechen würden, ohne daß perfönliche Beziehungen notwendig waren.

Die holländifche und vlämifche Landfchaftsmalerei — es ift die Zeit um 1610 — war in einem formalen Schematismus erftarrt, das alte dekorative Schema, für dekorative Zwecke unbedingt geeignet,[31] wurde felbft in kleinftem Format unendlich oft wiederholt, variiert bis zur Langweiligkeit, man denke nur an Jan Brueghel, den frühen Bril und ähnliches. Das konnte im Fluß der Zeiten doch endlich einem neuen Gefchlecht mit

neuen geiſtigen Idealen nicht mehr genügen. Und weil eben Elsheimers Art und ſeine neuen formalen Löſungen dieſen Tendenzen entgegenkamen, wurde er ſchulbildend. Seine Nachfolger ſind aber nicht die „Arkadier", ſondern die nationalen Holländer, nicht die Nachahmer wie Poelenburgh, Breenbergh, ſondern die freieren Geiſter: Goyen, Molyn, Ruysdael und ſchließlich Rembrandt. Ob der Geiſt eines Meiſters ſich in der Folge fortpflanzt, beweiſt erſt ſeine ſchulbildende Kraft, nicht aber, ob die äußerlichen Merkmale ſeines Schaffens von anderen übernommen werden.

In gewiſſem Sinne iſt das Formale die faßbare Projektion des Geiſtigen in der Kunſt; wollen wir alſo Elsheimers Bedeutung und Neuartigkeit feſtlegen, ſo müſſen wir das Formale bei ihm verfolgen und müſſen vorausnehmend folgern, daß das Formale im beſten Sinne, d. h. das Formale, ſoweit es geiſtiger Ausdruckswert iſt, das Nachzuahmende in ſeinem Schaffen darſtellen wird.

Es iſt hier nicht der Ort, ſich mit der Entwicklung in des Künſtlers Lebenswerk auseinanderzuſetzen, lediglich zu konſtatieren, wie Elsheimers Kunſt iſt, wird Aufgabe ſein.

Die „Johannespredigt" in München, um ein Bild ſeiner frühen Stufe zu nennen, geht in Schema und Auffaſſung auf die Frankenthaler Schule zurück.[32] Rechts und links ſteile Baumkuliſſe, in der Mitte hinter einem freien Platz wieder ein beſonders ſtarker Baum, zwiſchen dieſen drei Stützen der Kompoſition öffnet ſich der Ausblick in den Wald. Altes Schema auch im „Paulus auf Malta" uſw.; was aber Elsheimer auszeichnet, iſt die feine maleriſche Behandlung, das Verſchwimmen des Hintergrundes, die Abgewogenheit der Kompoſitionsmotive, die leichte Ruhe über den Dingen.

Anders die ſpäten Bilder, die ſo viel Nachahmer fanden. Entſtanden aus einer Verarbeitung des Eindrucks, den die großen Venetianer auf ihn machten, gepaart mit der anerzogenen liebevollen Gründlichkeit und einer eminenten Beobachtungsgabe, ſchafft er eine formale Ausdrucksmöglichkeit für ſeinen Raumwillen, für ſein Bedürfnis, die Landſchaft nicht als Summe und Häufung von Einzelheiten, ſondern als Fließendes, als Ganzes zu geben. Als markante Beiſpiele nenne ich: „Satyr und Nymphe", Berlin; „Flucht nach Ägypten", Dresden; „Joſeph von ſeinen Brüdern in den Brunnen verſenkt", ebendort; „Begegnung von Moſes und Jethro", Caſſel; „Aurora", Braunſchweig; „Flucht nach Ägypten", München, ſchließlich die Stiche zum Teil nach dieſen Bildern von H. Goudt (Tafel 10,1 und 22,1) und die Radierungen des Meiſters ſelbſt. Als weſentliches Kom-

poſitionsmoment ſchälen ſich zwei Raumdiagonalen heraus, in den beiden Ecken einer Seite beginnend und zur anderen Seite laufend. Eingeſchloſſen von dieſen Diagonalen ſind entweder Bäume und Häuſer oder auch Bergkuppen, die ſich nach hinten im Licht verlieren. Unterſtützt und unauffällig gemacht durch das Licht, das Caravaggiesk die Struktur hervorhebt, empfindet man die Bilder als Naturausſchnitte von poetiſchem Reiz. Entſcheidend für die Zeit war aber der Raumwille, d. h. das Bedürfnis nach dem Ausdruck der Unendlichkeit und ſeine formale Niederſchrift, das ſind die Bilddiagonalen und die fließende Beleuchtung. Der Hintergrund ertrinkt nicht im Dunſt einer Weite, ſondern im Licht.

Das Auswirken von Elsheimers Geiſt in Holland fällt mit einer ſchon des öfteren bemerkten Tatſache zuſammen. 1609 ſchloſſen die Generalſtaaten mit Spanien Frieden, und kurz danach ſetzt eine Maſſenproduktion der holländiſchen Künſtler von nie geſehenem Umfang ein. Elsheimer ſtarb 1610, und bald darauf kehrte ſein intimſter Freund und Schüler, der Reichsritter Hendrick Goudt, in ſeine Heimat Holland zurück und nahm ſeinen Wohnſitz in Utrecht. Unermüdlich für die Bedeutung ſeines Meiſters eintretend, ſeine Werke durch Stiche verbreitend, war er ſelber im Beſitz von Werken ſeines Lehrers, anſcheinend ſogar einer ziemlich anſehnlichen Zahl (darunter wohl auch die „Flucht nach Ägypten", jetzt München,[33] „Aurora", Braunſchweig), denn Sandrart erzählt in ſeiner „Teutſchen Akademie", daß Goudt während ſeiner geiſtigen Umnachtung nur dann auflebte, wenn er den Fremden die Werke ſeines Meiſters zeigen konnte.

So fallen zwei Umſtände, der Friedensſchluß von 1609 und die Rückkehr Goudts kurz nach 1610, ſo glücklich zuſammen, daß ſie auf die abgelebte nach Neuem hungrige Landſchaftskunſt den größten Einfluß ausüben konnte. Selbſtverſtändlich darf auch nicht überſehen werden, daß Schüler und Nachahmer Elsheimers, wie Pijnas, Laftmann, Moeyart und Uytenbroeck, ſeine Kunſtweiſe vermittelten, und daß beſonders der vorerwähnte Landſchafter Moſes van Uytenbroeck auch wohl kurz nach dem Tode Elsheimers in die Heimat zurückkehrte.

Was Elsheimer für die Landſchaft geſchaffen, wurde allmählich von den holländiſchen Malern für ihre Kunſt abſorbiert. Der Prozeß iſt nicht leicht zu verfolgen. An ſich iſt meiſt wenig von den Übergangsmeiſtern erhalten, und ſelbſt dies Wenige liegt auf einem Gebiet, das durch das Intereſſe am Dargeſtellten eher vom Untergang gerettet wurde als die Landſchaft. So müſſen wir uns aus eigenhändigen und reproduzierten Werken mühſam das Lebenswerk ſolcher Künſtler zuſammenſuchen.

Die Wichtigkeit Willem Buytewegh s als Übergangsmeiſter hat Adolph Goldſchmidt in ſeinem Aufſatz über ihn ſcharf erkannt und hinlänglich begründet.[34] Er ſetzt ihn mit Hercules Seghers auf eine Stufe. Von dem früheſten Zeichen ſeiner Kunſt, dem Kupferſtich von 1606, bis zu der Landſchaftsfolge von 1621 liegt ein weiter Weg, ein Fortſchreiten vom abgelebten Manierismus bis zum allerperſönlichſten Stil, ganz eigen und ganz holländiſch in dem letzten Werk. Ein Künſtler wie er muß gewirkt haben, und wenn vermeintlich noch ſo wenig Spuren zu erkennen ſind. Sein Alter und ſeine künſtleriſche Kraft machten ihn zum Lehrer der wichtigen Generation um Efaias und Jan van de Velde, von erſterem iſt es bewieſen, von letzterem kann es durch die vielen Reproduktionen nach Buytewegh angenommen werden.

Ich möchte hier kurz Buytewegh s Daten erwähnen: Um 1585 wird er in Rotterdam geboren, 1613 heiratet er in Haarlem, um vor 1617 wieder in ſeine Geburtsſtadt zurückzukehren, wo er zwiſchen 1625 und 1627 ſtirbt.[35]

Abgeſehen von ſeinem erſten Werk — dem Kupferſtich von 1606 — wäre als früheſte Arbeit die „Bathſeba bei der Toilette" (v. d. Kellen Nr. 1) anzuſehen. Sie dürfte ungefähr 1613 anzuſetzen ſein, bietet aber für unſere Zwecke nichts von Intereſſe, nur daß ſie in Technik, Motiv und Kompoſition von Italien, und zwar von Annibale Carracci abhängig iſt.[36] Daraus entwickelt Buytewegh ſeinen Stil. 1615 (?) zeigt der Hintergrund der zweiten „Bathſeba" (v. d. Kellen Nr. 2)[37] ſchon ſeine ſtark graphiſche Art beſonders in der Baumkuliſſe. Jede Linie hat Eigenwert, namentlich im Umriß. Sie iſt nicht Umrißlinie ſchlechthin, ſondern ein äſthetiſcher Faktor bei der Schwarz-Weiß-Wirkung des Blattes.

Sicher hat Buytewegh zu dieſer Zeit ſchon Nationaleres geſchaffen, etwas, was mehr ſeinen Stoff aus holländiſchem Leben nahm, nur iſt wenig davon bekannt. Daß er in offiziellen Dingen noch ſehr an der alten Schule hängt, beweiſt die von Jan van de Velde geſtochene Folge Franken

Nr. 50 – 53, die ſich in nichts von der Richtung des Bloemaert unterſcheidet und deren Entſtehung als Vorlage wohl in dieſe erſte Zeit zu ſetzen iſt.

Von 1615 ab fließt die Quelle für unſere Darſtellung reichlicher.

Schon 1614 ſtellte Buytewegh ebenſo wie E. van de Velde einen bei Nortwijk geſtrandeten Walfiſch dar.[38] Voll ausgebildet zeigt ſich ſein Stil in der „Ermordung des Jan Wely", von Eſaias nach Buyteweghs Zeichnung radiert.[39] Dies Flugblatt nach der Begebenheit des Jahres 1616 bietet für uns einige intereſſante Schlüſſe. Als Grundbedingung muß feſtgeſtellt werden, daß ein Flugblatt möglichſt noch bei Aktualität der darzuſtellenden Ereigniſſe erſcheint. Die „Mörder Welys" wurden am 1. Mai 1616 hingerichtet, man kann das Blatt alſo noch in dasſelbe Jahr ſetzen. Die eine Feſtſtellung liegt in der Art der Bildkompoſition der beiden Landſchaftsdarſtellungen, wofern man die Szene mit der Hinrichtung als Landſchaft gelten läßt. Demnach ſind zwei derartige Darſtellungen vorhanden; die eine iſt die ſchon erwähnte Hinrichtung, die andere die Auffindung der Leiche Jan Welys. Letztere bietet nach meiner Anſicht den beſten Schlüſſel. Von links führt eine Mauer in die Bildtiefe, ungefähr in der Mitte des Bildes mit einem Vorſprung endend, der plan zur Bildfläche läuft. Dahinter und über der Mauer erſcheinend befinden ſich Bäume. Beherrſcht wird der Bildeindruck durch die obere Mauerlinie, die diagonal die Fläche zerlegt. Eigentümlicherweiſe erſcheint die Fußlinie der Mauer nicht als aufſteigende Linie, ſondern verläuft parallel zum unteren Bildrand und bildet ſo mit dieſem einen wagrechten Vordergrund, eine Bühne. Daraus folgert zwingend, daß die Bühne vorn als Boden erſcheint, das übrige als Wand, trotzdem Buytewegh gerade in die Tiefe führen wollte. Ihm ſelbſt war dieſe Löſung wohl etwas unklar, denn er ſuchte die Fußlinie der Mauer durch den Körper Welys zu verdecken. Die zweite Feſtſtellung betrifft Geſtalt und Kontur der Bäume. Buytewegh läßt gerne hohe Stämme ſehen, eine Art, die ſeine Vorliebe für das Gezogene und Bizarre dokumentiert, das ſchlangenartige Winden der ſpäteren Zeit iſt ſchon da, wenn auch noch nicht ſo ausgeſprochen. Die Laubmaſſen gibt er in runden Ballen, weich und flockig, nicht mehr ſo, wie es in ſeinen früheren Kompoſitionen, z. B. den Stichen Jan van de Veldes Franken 50 – 53 der Fall iſt. Das Ganze iſt eine himmelweite Verſchiedenartigkeit gegenüber jenen Kompoſitionsformen und der „Bathſeba" nach Carracci.

Woher dies ſtammt, beweiſt uns die Zeichnung Buyteweghs im Frankfurter Städelſchen Inſtitut.[40] Das Blatt macht auf den erſten Blick mit

feiner Dichtigkeit und Tönung den Eindruck eines Gemäldes, ist auch, wie ich glaube, die Kopie eines solchen. Dies zeigt schon folgendes: Buytewegh ist, nach allem, was wir wissen, nie in Italien gewesen; hier sind eine römische Ruine und am Boden genau und gut gezeichnete Kapitälreste gegeben. Vor allem sieht das Blatt aber so nach Elsheimer aus, daß es geradezu frappierend wirkt. Die Ähnlichkeit mit manchen Gemälden dieses Meisters ist stark, besonders z. B. mit der „Flucht nach Ägypten" in Dresden, ohne daß ich ein wirkliches Vorbild aufzeigen kann. Möglich wäre auch ein solches von Uytenbroeck, doch sprechen die Einzelformen sehr viel stärker für Elsheimer. Eins hat Buytewegh mit Uytenbroeck und Goudt aber gemein. Sie alle wandeln das Ganze in die vordere Bühne mit Hintergrundsabschluß, in dem die Raumdiagonale verschwindet, um. Buytewegh allerdings nicht so merkbar. Zweifel an der Echtheit des Blattes sind nicht berechtigt, wäre nicht die Signatur, würden auch Zutaten persönlichsten Gepräges – so die Baumwipfel rechts oben – dafür sprechen. Dies ist ein eigentümliches Motiv, das gern von anderen dann übernommen wird (von J. van de Velde, Tafel 25, 1). An dem dürren, gewundenen Stamm befinden sich oben drei oder vier Ästchen, die vom Winde im rechten Winkel zur Seite gebeugt sind; das Ganze sieht wie eine Wetterfahne aus.[41]

Nun wird auch die Darstellung der Hinrichtung der Mörder Jan Welys verständlich. Zuerst erscheint einem die Komposition als auf dem alten Schema der Coninxloo-Vinckeboons basierend. In der Tat verhält es sich auch so, Buytewegh wandelt es aber nach seinen neuen Prinzipien um. Erst schafft er sich die Randlinie dadurch, daß die Zuschauer – tief von unten gesehen – zur Hälfte vom Bildrand überschnitten werden und mit ihren zylinderartigen Hüten eine Parallellinie zum Rand bilden; die Fernerstehenden werden sogar von dieser Linie nach unten abgerückt. Durch diese straffe Horizontale werden die Häuserzeilen am Rande und die Baumgruppe zur senkrechten Wand. Die frühere Kompositionsart, wo die Linien zum Mittelpunkt liefen, der dadurch betont erschien, war eigentlich geeigneter für diese Darstellung; so muß jetzt Buytewegh die Hinrichtungsszene durch den Reiter im Vordergrund, der einzige, der den Vordergrundstreifen durchbricht, betonen. – Das Baumlaub zeigt noch nicht die graphische Aufgelöstheit der späteren Radierungen, es hat noch Konsistenz.

Es war ein notwendiger Schritt, den Buytewegh hier tat, um die neue Kunst Elsheimers für Holland zu verwerten. Gewiß nicht absichtlich, sondern mehr aus einem inneren Stammesunterschied heraus. Der deutsche Maler hat die Unendlichkeit in der Linienführung gefunden, in seinen

Raumdiagonalen. Buytewegh und die anderen Holländer ſehen nicht das unmerkliche Hingleiten zur Tiefe, ſie ſehen – worauf ſchon mehrfach hingewieſen wurde – mehr das Hintereinander der Dinge. Darum mußten Goudt, Uytenbroeck und Buytewegh in dem Beſtreben, hinter einem Vordergrundſtreifen ſenkrechte Wände zu bauen, ſich berühren. Buytewegh's Kunſt war aber, gerade weil er dieſe Art in die heimiſche Natur umſetzte, berufen, die weiteſten Kreiſe zu ziehen. In der Tat iſt er am meiſten von Jan van de Velde für die Radierung bevorzugt worden. Hier liegen auch zumeiſt die einzigen Zeugen ſeiner Entwicklung bis zum Jahre 1621.

Der Katwijker Walfiſch von 1617 (v. d. Kellen 7) iſt ein Beweis für unſere Erkenntniſſe. Gewiß bezieht Eſaias van de Velde in ſeinem Blatt von 1614 das Tier mehr in die Allgemeinheit, das iſt ſeiner Veranlagung zur Darſtellung des Lebens entſprechend. Buytewegh's Radierung hat aber, wie Burchard ſagt, die größere künſtleriſche Feinheit. In der Kompoſition ſehen wir die vorhergegangenen Feſtſtellungen beſtätigt. Der horizontale Vordergrundſtreifen und die Mauer mit leicht diagonalem Dünenabſchluß, in die kompoſitionell der rieſige Fiſch einbezogen iſt, ſind da.

Weiter führt uns nun in der Kenntnis von Buytewegh ſein gelehriger Schüler und Radierer Jan van de Velde. Abgeſehen von den verſchiedenen perſönlichen Leiſtungen van de Veldes im Geiſte Buytewegh's (z. B. Franken 261 u. a.) gibt es – ungefähr aus dem Jahre 1617 – die Folge der „Elemente" [42] nach der Vorzeichnung des älteren Meiſters. Hier haben wir beſtimmte Beziehungen zu Elsheimer. Im Blatt „Ignis" (Franken 130, Tafel 10, 2) hat Jan den Hintergrund nach Goudts Stich der „Flucht nach Ägypten" gefertigt (ſ. u. bei J. van de Velde). Zum mindeſten wird Buytewegh ihn dazu veranlaßt haben, ſonſt hätte er ſich nicht als „Inventor" bezeichnen laſſen. Viel Neues bietet ſonſt die Folge nicht.

Aus derſelben Zeit – ungefähr 1617 – 20 – möchte ich eine Federzeichnung in Dresden (Tafel 11, 1), eine Landſchaft mit Kirchturm, hervorgehen ſehen. In der Kompoſition nichts Neuartiges bietend, fällt ſie durch die Struktur der Bäume auf. Während vorher Buytewegh die Maſſen umreißt, 1621 ſie in ein Gewimmel von Strichen auflöſt, ſetzt er hier flächig unregelmäßige Kreiſe nebeneinander, wodurch ein vollkommen unplaſtiſcher, flächiger Eindruck erzielt wird. Da in den Bäumen noch nicht die Stiliſierung ſo weit fortgeſchritten iſt wie ſpäter, muß ihre Entſtehung vor 1621 angenommen werden. Wie ein taſtender Verſuch ſieht dieſe Zeichnung aus und iſt in der Tat ein Verſuch, ſich die Errungenſchaften eines

anderen zu eigen zu machen. Diese Zeichnung mit dem Aussehen einer Radierung ist offensichtlich von den Seghers'schen frühen Blättern beeinflußt. Ein Vergleich zwischen der „Landschaft mit dem Eichbaum" oder dem „Waldweg" und der Buytewegh-Zeichnung lehrt diese Beziehungen erkennen. Buytewegh geht aber nicht von seinem Schema ab. Er will nur von der Plastizität der Bäume, eine für ihn zu ungraphische Form, loskommen, und hier erschien ihm Seghers' neue Zeichnungsmethode brauchbar. Wir werden einen Nachklang davon später noch feststellen können. Im übrigen ist nicht nur die Baumform diesen Radierungen abgesehen, sondern auch die Verwendung der Häkchen für Gebüsch und Gras geht auf Seghers zurück; das Ganze erhält etwas Kritzliges.

Sicher begegnen wir dem Künstler erst wieder in der Folge der neun Landschaften von 1621[43] (Tafel 12, 1 und 2), den reizvollsten Blättern der frühen holländischen Radierkunst. Alles, was Buytewegh aus seinem Talent schöpfen konnte, hat er hier dargebracht. Johanna de Jonghe findet, daß er „zu ausschließlich das Lineäre" beobachtete, „zu wenig die Natur um ihrer selbst willen", deswegen habe er auf die Entwicklung der nationalen Landschaft keine Bedeutung erlangt.[44] Es ist dies eine von den Ansichten J. de Jonghes, die sich selbst widerlegen. Bestimmt sind diese Blätter das Persönlichste und wirklich Linearste von ihm, sie sind aber zugleich auch der erste Abschluß der Rezeption von Elsheimers Ideen. Das, was wir als Übernahme der Holländer und gleichzeitige Abwandlung erkannten, den Vordergrundstreifen und die Diagonale, finden wir hier am klarsten und reinsten, aber auch am meisten motiviert ausgedrückt. Von hier geht der Schritt nicht allzu weit bis zu Molyn, Goyen und Salomon Ruysdael. – Diese köstlichen kleinen Landschaftsblättchen zeigen feine, intime Naturbeobachtung in Einzelheiten, im anderem wieder stärkste Abstraktion. Die Schlangenbäume, die aufgelösten Gebüschformen, sind nur ihrem graphischen Linienwert nach ausgebeutet, der Schimmer einer Rasenfläche, der Himmel am Abend, die Staffage dagegen von liebevollstem Naturverstehen. Das Blättchen mit dem Haus im Park (v. d. Kellen 34) kann auch noch für die Nachwirkung jener Anlehnung an Seghers gelten. Die Büsche hinter der Hecke weisen nämlich dieselben Bildungen, allerdings in verschwommenerer Form, auf wie damals. Doch muß notwendigerweise noch eins zu diesen Werken Buytewegh's konstatiert werden. Immer ist die Beleuchtung der Landschaft vollkommen gleichmäßig, höchstens daß in dem letzten Werk einmal ein feiner Schattenstrich parallel zum unteren Bildrand läuft. – – Um 1625 wird die Gruppe der letzten

eigenhändigen Arbeiten Buytewegh's gesetzt, die sich um die dritte Bathseba-Darstellung (v. d. Kellen 3) sammelt.[45] Sie haben alle eine fleckige und willkürliche Beleuchtung gemeinsam.

Zwischen diese Gruppe und die Folge von 1621 schieben sich noch einige Werke landschaftlichen Charakters, die wie die Nutzanwendung des neuen Schemas auf die eigentliche holländische Flachlandschaft aussehen. Das eine ist die Folge der von Jan van de Velde 1622 radierten „Elemente" Franken 138 – 141 nach Buytewegh (Tafel II, 2), in der Technik v. d. Veldes entschieden schon manieriert, wie die glatte und farblose Behandlung des großen Baumes Franken 138 (Aer) zur Genüge zeigt. Dennoch hat diese Folge manch Reizvolles und Interessantes. Das neu gefundene Schema zeigt im Blatte „Aer" der plane Boden bis zum Zaun und das dahinter aufsteigende hügelige Gelände. Manches in der willkürlicheren Art der Schattengebung läßt auf die spätere Zeit in der Entwicklung schließen. Dagegen ist wichtig die – wenn auch kleine – Fernsicht, die der Meister noch ganz links gibt. Zeitlich muß in die Nähe dieser Folge die Berliner Zeichnung 5494[46] gerückt werden. Soweit das feste Schema gemildert und unaufdringlich gemacht werden konnte, ist dies geschehen, dennoch ist es in der Linienführung deutlich erkennbar; nach rechts verliert sich aber die sanfte Diagonale des Höhenzuges in die Ferne. Goldschmidt hat a. a. O. die intimen Reize dieses Blattes so fein gewürdigt, daß nichts mehr dazuzufügen ist. Buytewegh hat auf seine Art hier aber etwas erreicht, wohin der weit genialere Seghers auf andere Weise und unter Einsetzung eines ganz anders gearteten Temperamentes auch gelangte. Von Buytewegh führt der Weg der großen Menge der holländischen Landschaftskünstler weiter, von Seghers nur für ein Genie: für Rembrandt. Buytewegh war verständlicher und klarer.

Späterhin ist mir an Landschaftlichem des Künstlers nichts bekannt geworden, sicher hat er mehr geschaffen, da ja die letztbesprochene Zeichnung auch nur als Blatt einer Folge aufzufassen ist.

Nur von einem Gemälde ist noch zu reden, dem Berliner Bilde Nr. 1091,[47] das durch Zöge von Manteuffel für Buytewegh wahrscheinlich gemacht worden ist. Nach dem Kostüm und auch stilistisch ist es wohl in die Zeit um 1615 zu rücken. Dafür spricht auch das wenige Landschaftliche, das das Bild enthält. Die Bäume mit den doppelten Kronen links, sowie die plastischen, einzeln gesehenen, großen Stämme vorne mit ihren wenigen Ästen und breiten Blättern entfernen sich nicht von der Art der ersten Zeit. Es bietet uns also nicht viel Neues – wenn nicht im Farbauftrag, der fett und pastos, fast impressionistisch ist.[48] –

Anſcheinend Buytewegh erſter Schüler war Eſaias van de Velde. Um 1590 geboren, heiratet er 1611, iſt 1612 in der Gilde zu Haarlem, nachweisbar dort noch 1617, geht 1618 in die Gilde des Haags als Hofmaler und ſtirbt dort 1630.

Angeblich ſtammt Eſaias aus der Coninxloo-Schule, hat aber, wie Burchard betont, ſehr viel von Willem Buytewegh gelernt.[49] Dies ohne weiteres zugegeben, muß doch darauf hingewieſen werden, daß Eſaias nicht an Buytewegh allein ſich anlehnte, ſondern bald hier bald dort Anleihen macht, die er mit ſeltenem Geſchick und fabelhaftem Einfühlungsvermögen in ſeinen Bildern verwertete.

Das früheſte datierte Zeugnis von Eſaias van de Velde beſitzen wir in dem Haager Gemälde von 1614 „das Mahl im Freien".[50] Der Zuſammenhang mit der Coninxloo-Schule und ihrer Weiterbildung wird hier im Prinzip klar, wenn man der Überlegung Rechnung trägt, daß die Gemeinſamkeiten mit dieſer ſicher nicht früheſten Arbeit van de Veldes mehr traditioneller Art ſein werden. Das Dreiecksſchema iſt vorhanden; die Figuren aber in der kapriziöſen Art Buytewegh's, der Brunnen – ein häufiges Motiv dieſer Zeit – laſſen auch den Abſtand von der urſprünglichen Schule ahnen. Ein gewiſſer, geſunder Naturalismus führt ohnehin Eſaias in der Landſchaft, die hier das wichtigere für uns iſt, weiter. Sie iſt im allgemeinen, was auch nicht anders für ein Sittenbild zu verlangen, nur Folie. Doch kann man aus ihr techniſche Einzelheiten erſchließen. In den Bäumen der Seite ſind die Äſte unmöglich weit bloßgelegt. Die Büſche des Mittelplanes dagegen wirken durch die brillierenden Lichten, die in Punkten nebeneinander geſetzt ſind, ſehr flach. Im allgemeinen iſt die Auflöſung der Laubmaſſen nur äußerlich-techniſch und nicht im Sinne einer maleriſchen Wirkung. Eſaias ſummiert noch die Blätter, unterdrückt ihre Realität aber nicht zugunſten der optiſchen Wirkung.

Unbedingt älter auf Grund des Stilvergleichs erweiſen ſich zwei Zeichnungen in Privatbeſitz (Tafel 13, 1 und 2). Beide Zeichnungen gehören unter ſich der gleichen Stilperiode an. Noch weit deutlicher als im Haager Bild tritt das Geſtellte des Schemas zutage. Durch die langen Äſte wirkt die Baumkrone wie von unten geſehen, iſt auch im Verhältnis zum dicken Stamme viel zu klein. Laubwerk und Stamm ſind nicht miteinander verwachſen. Erſteres erhält an der Peripherie knollige Formen, eine Er-

ſcheinung, die auch Landſchaften der vlämiſchen Richtung zeigen, ſo ebenfalls A. v. d. Vennes „Sommer" von 1614, Berlin. Efaias biegt die Bäume zur dekorativen Flächenfüllung zur Mitte, ebenſo wie er ſich nicht ſcheut, die Brücke zur Seite ſchwingen zu laſſen. Grundlegend für die Kompoſition iſt das Dreieck, das Motiv iſt aber nicht phantaſtiſch, ſondern der heimiſchen Umgebung entnommen.

Später als das Haager Bild von 1614, iſt die „Geſellſchaft auf der Terraſſe" des Berliner Kaiſer-Friedrich-Muſeums.[51] Abgeſehen davon, daß die Kompoſition geſchloſſener und einheitlicher iſt, ſpricht ſchon die maleriſch fettere und flüſſigere Behandlung des Baumlaubes dafür. Die Berliner Zeichnung Nr. 2503/04, die Radierung Jans nach Efaias um 1614 (ſiehe Burchard) und die angebliche Buytewegh-Zeichnung in Dresden[52] zeigen einen Baumbeſtand, der wie aus Wachs gezogen ausſieht, während das Berliner Bild in der Auflöſung des Laubes viel weiter geht.

Die anderen 1614 entſtandenen Arbeiten, nämlich die Blätter der Radierungsfolge der „großen Landſchaften" (Burchard Nr. 34a – e, 34e datiert 1614) verleugnen nicht ihre Herkunft vom Dreiecksaufbau, wenn auch in einzelnen Blättern ſich die Grenzen etwas verwiſchen. Die Herkunft dieſes Schwankens im kompoſitionellen wird klar an der Radierung der „Hinrichtung der Mörder Jan Welys" nach einer Zeichnung Willem Buytewegh's.[53] Um 1616 entſtand dieſe Radierung, aus demſelben Jahre iſt die Frankfurter Zeichnung,[54] deren Aufbau ein Fortſchreiten im Sinne der Raumentwicklung zeigt. Die Bäume haben das Runde, Wollige des Baumſchlages erhalten. Doch wird die Übernahme auch hier wohl in Buytewegh ihren Vermittler gehabt haben, wie van de Velde ja auch im Techniſchen der Zeichnung eng mit ihm zuſammengeht.

In der Folge erweiſt ſich Efaias als wenig konſequent in der Entwicklung. Die beiden Rundbilder der Sammlung Habich, Caſſel,[55] zeigen den Kampf zwiſchen der alten Gewohnheit im Dreiecks-Schema zu komponieren, und der neuen Art, wie ſie Buytewegh feſtlegte. Im „Sommer" verdeckt Baum und Kornwagen links das Auswirken der Horizontalen, im „Winter" teilen ſich das hochgeſtellte Boot rechts und die Unklarheit links in das Amt.[56]

An Buytewegh's „Hinrichtung der Mörder" knüpft die von Michel publizierte Zeichnung von 1619 im Muſeum Taylor an.[57] Beidmalig vertritt die gedrängte Volksmenge die Vordergrundswagerechte. Während bei Buytewegh aber eine eigentümlich verblüffende Wirkung damit er-

zielt wird, daß die vorderſten Figuren vom unteren Bildrand zu Halbfiguren geſchnitten werden, zeigt ſich Efaias weit zahmer. Seine Vorliebe für kleine Nebenſzenen erhält auch hier Stoff. Im übrigen möchte man dieſes Blatt gern mit Callot vergleichen, dem es in der Auffaſſung ähnelt.

1622 folgt dann das für die Landſchaftsmalerei wichtige Bild im Rijksmuſeum Amſterdam „Die Fähre".[58] Zunächſt erſcheint das Gemälde wie ein Rückfall in die alte Art, die heimiſche Landſchaft novelliſtiſch auszubeuten. Die Landſchaft als Stimmungsobjekt iſt durchaus nicht das Hauptmotiv des Bildes, ſondern das Leben in der Landſchaft, die Fähre, das Dorf, die Bauern, der Fiſchfang ſind die grundlegenden Motive. Das was aber Efaias ſo wichtig für die Entwicklung macht, liegt in der naturwahren Art, dieſe Dinge in bezug auf die Umgebung zu ſehen, und hier führt er weiter. Die Kompoſition baut auf dem Dreiecksſchema auf, natürlich gemacht durch den Flußlauf; die Ufer, dicht beſäumt von Buſchwerk, Wald und Häuſern, geben eine Sicht in die Ferne nicht frei, der Blick wird nicht nach hinten gezogen, ſondern muß notwendig die Vorgänge auf dem Vorder- und Mittelplan ableſen. Wie unwahr wirkt im Grunde der Baum links! Daß Efaias aber die Silhouette des Baumes auflöſt, bedeutet einen großen Schritt zur maleriſchen Entwicklung weiter. Wenn Adriaen van de Venne 1614 oder Conninxloo vorher die geſchloſſenen Laubmaſſen einſetzen, ſo tun ſie es aus dekorativen Gründen; hier iſt es nicht darum getan, die Abſicht geht entgegengeſetzt. Es ſoll naturwahr wirken, deswegen ſcheut Efaias das Naturwahrere. Der Buytewegh-Elsheimer Baumſchlag kehrt wohl am Horizont und in den Büſchen wieder, bei den großen Bäumen würde er aber die Fläche zu ſtark belaſten.

Eigentliche Landſchaftsmalerei iſt dies, wie geſagt, nicht; man könnte hier eher von einem Sittenbild in der Landſchaft reden, und wie weit iſt dieſe Art von Buytewegh's genialen Landſchaftsradierungen von 1621 entfernt.[59] Dieſer Rückfall in die Formen der älteren Kunſtrichtung dauert bei Efaias längere Zeit an, beſonders auffällig in den Gemälden.[60] Hatte er in den Jahren vorher ſich eng an die neuen Ideale Elsheimerſcher Richtung, vermittelt durch Buytewegh, angeſchloſſen, ſo ſcheint dies alles verlorengegangen zu ſein. Und die Rückkehr zum alten Prinzip wird noch auffälliger in dem „Jahrmarkt in Rijswijk" der Galerie Six in Amſterdam[61] – eigentlich dem „Beſuch des Prinzen von Oranien auf dem Jahrmarkt" –. Adriaen van de Venne hatte es im Jahre 1618 ganz ähnlich gemalt. Auch van de Velde ging nicht viel von dem ab,

was bei derartigen Dingen die Vinckeboons-Schule leiſtete. Hier liegt aber auch, wie ich glaube, der Schlüſſel zum Verſtändnis dieſes Umſchwunges. 1618 war Eſaias nach dem Haag gekommen und Hofmaler geworden. Schon immer iſt darauf hingewieſen worden, daß damals die vlämiſche Richtung durchaus die offizielle war, die andere ſtrebende Richtung führte mehr ein unterirdiſches Daſein, war die Richtung der Intellektuellen.[02]

Intereſſant iſt Eſaias in ſeinen Zeichnungen um dieſe Zeit. So bieten zwei von ihnen – die Stockholmer Nr. 64 von 1624 (Tafel 14, 2) und die Berliner Nr. 5410 von 1626 (Tafel 15, 1) – gute Anhaltspunkte für ſein Können. Beidmalig iſt Felſenufer links und ſanftes Anſteigen rechts dargeſtellt und zwar ſo, daß die rechte Seite kontinuierlich um die linken Felskuliſſen nach hinten führt, zugleich aber auch die Ausſicht verſperrt wird. Eigentümlich wie die Randlinien der Höhen freigelaſſen werden und die Baumſtreifen erſt wie Rahmen dahinter auftauchen. Befremdend wirken bei Eſaias die romantiſchen Elemente in den Zeichnungen, ſo die kahlen und ſchiefen Tannen, ſowie der Stamm im Waſſer auf dem Stockholmer Blatt – in Berlin beſonders die vom Ufer geſtürzten Bäume und der Aufbau des Felſens. Beſonders legt die Struktur der Tannen den Vergleich mit Roelant Savery nahe, ebenſo der Aufbau in der Kompoſition. Es iſt ſehr leicht möglich, daß Eſaias auf die Kunſt des angeſehenen Meiſters zurückgriff. Hinweiſen möchte ich noch darauf, daß im Aufbau die beiden Seiten gleichmäßig belaſtet ſind; ziemlich unauffällig, ſpäter in ſeinen letzten Jahren wird dieſe Erſcheinung deutlicher. Andere Gemälde dieſer Jahre z. B. Bonn 1624 gehen nicht vom Herkömmlichen ab.

Eſaias van de Velde iſt nie ſo in die neue Richtung eingeſchwenkt wie etwa Molyn, ſeine Art iſt weit ängſtlicher. In dieſe Zeit muß auch die Radierung Burchard 5 „die quadratiſche Baumlandſchaft" [03] (Tafel 17) fallen. Sie ſteht ſicher unter Uytenbroecks Einfluß, wie ja auch Jan van de Velde in derſelben Periode die gleichen Beziehungen zeigt.

Die letzte Phase in van de Veldes Entwicklung wird dargeſtellt durch die Berliner Zeichnung von 1627 (Tafel 15, 2) und die Dünenlandſchaft von 1629 im Rijksmuſeum (Tafel 16). Die Zeichnung von 1627 läßt ſich ziemlich zwanglos aus der Kunſt entwickeln, die ſich in der Stockholmer und Berliner Zeichnung von 1626 zeigt; vor allen Dingen im Kompoſitionellen. Grundverſchieden iſt aber die Art der Auffaſſung der Objekte. Wo ſie vorher romantiſch waren, ſind ſie jetzt weit mehr in bezug auf Realität geſehen. Man vergleiche nur die Felskuliſſe mit den

Häufern des Jahres 1627, die in der Fläche dieſelbe Stelle vertreten. Hier glaube ich auf die Radierungen und Werke von Bloemaert hinweiſen zu müſſen, der ſchon in der Folge Le Blanc 318 – 321 (Tafel 5, 2) dieſelben Tendenzen vertritt. Von eigentlicher Ferne iſt in dem Blatte van de Veldes nichts zu ſpüren. In ſeiner dunſtigen Geſamtwirkung weiſt es aber den Weg zu dem auf einheitliches Braun geſtimmten Bilde in Amſterdam von 1629.[64] Die vollkommene Abgewogenheit der beiden Bildſeiten iſt charakteriſtiſch für Eſaias und beweiſt ſein ängſtliches Zögern dem Neuen gegenüber. Hier iſt nicht der Vergleich mit Goyen angebracht, ſondern durchaus ein ſolcher mit Molyn, der wohl – beſonders in der Farbe und der ſtrichigen Führung der Geländelinien – das Vorbild für Eſaias abgegeben hat.

Nicht zu dem, was die klaſſiſche Landſchaftskunſt um 1640/50 ſchuf, führt Eſaias, wie ſo oft behauptet wird, aber eine wichtige Grundlage für dieſe Kunſt hat er geſchaffen, und das iſt die objektive Wiedergabe des holländiſchen Lebens auf dem Lande. Nur durch dieſe Phaſe hindurch konnte die novelliſtiſch-idealiſtiſche Landſchaftskunſt der vorausgegangenen Periode zu einer kosmiſch-idealiſtiſchen Kunſt des Höhepunkts kommen. Und hierin liegt die Bedeutung des älteren Künſtlers. Von dieſer Wertung auf hiſtoriſcher Baſis abgeſehen, kann der friſche Reiz, den ſeine Bilder und Werke ausüben, auf keinen Fall beſtritten werden.

# JAN VAN DE VELDE

Jan van de Velde iſt ca. 1593 in Rotterdam geboren. 1613 bei dem Stecher Jacob Matham in Haarlem in der Lehre und 1614 Mitglied der Gilde daſelbſt. Er iſt als ſelbſtändige Künſtlerperſönlichkeit lange nicht ſo wichtig, wie er früher eingeſchätzt wurde, doch darf man ſeinen vermittelnden Einfluß bei der Verbreitung und Größe ſeines Werkes nicht unterſchätzen. Aus der Schule Mathams kommend, verfügt er von vornherein und ſelbſtverſtändlich auch durch Veranlagung über eine gründliche techniſche Geſchicklichkeit, die, da er ſich den Haarlemer modernen Beſtrebungen zur Verfügung ſtellte, auch vorzüglich ihnen zugute kam.

Burchard[65] will ſeine eigene zeichneriſche Produktion im weſentlichen von zwei Künſtlern ableiten: Buytewegh und Eſaias van de Velde. Dies ſtimmt in gewiſſem Sinne, inſofern beide wieder von Elsheimers Kunſt ſtark durchdrungen ſind; mir ſcheint jedoch, daß, abgeſehen von den erſten Arbeiten, Jan mehr oder weniger direkt von Elsheimer ſelbſt und ſeinem Schüler und Freund Hendrick Goudt gelernt hat. Letzteres wird in der Tat ſo augenfällig, daß ich geneigt bin anzunehmen, Jan ſei perſönlich mit Goudt, der ſeit kurz nach 1610 in Utrecht anſäſſig war,[66] in Berührung gekommen. Zum mindeſten muß er eigenhändige Arbeiten A. Elsheimers geſehen haben, ebenſo wie auch Buytewegh, und wo ſollte er es anders als bei Goudt, ſeit deſſen Eintreffen in Holland plötzlich ein neuer freier Zug in der Kunſt zu wehen beginnt.

Sicher ſteht, daß ſein Bruder Eſaias die Vorzeichnung für die „Tafelnde Geſellſchaft", die Burchard um 1614 anſetzt,[67] geliefert hat. Für den Zuſammenhang hier iſt ſie von nicht allzu großer Bedeutung. Wichtig iſt die volldatierte und ſignierte Folge Franken 217–234 von 1615[68] (Tafel 22, 2). In der Technik nichts Zaghaftes, von vollendeter Meiſterſchaft in der Führung der Nadel zeugend, arbeitet er noch viel mit kurzen Häkchen. In der Dichte der Strichlagen ſchließt er an die Schule ſeines Lehrmeiſters Matham an, für die Motive läßt ſich auch mit Eſaias van de Velde die Beziehung herſtellen, wenn man die Zeichnung desſelben Nr. 8521 in Berlin (Tafel 14, 1) vergleicht. Doch ſind nicht alle Blätter im Kompoſitionellen gleichartig. Meiſt herrſcht ein ſcharfer Kontraſt zwiſchen Vorder- und Hintergrund, jähes Aufſteigen des Bodens; das alte Schema wie es ähnlich auch Nieuland zeigt. Bei Fr. 219 iſt der Baumſchlag ähnlich Eſaias van de Veldes angeblicher Vorzeichnung zum Gemälde des Kaiſer-Friedrich-Muſeums (vgl. Anm. 51). Das Blatt Fr. 220

erinnert an Jan Brueghels und ſeiner Nachfolger Rahmenlandſchaft, wo links und rechts einer Mittelgruppe ſich der Ausblick in die Landſchaft öffnet, während die Seiten von Baumkuliſſen geſäumt werden. Die Bäume fühlen ſich wellig, leicht wattig an, mitunter ſtellt Jan van de Velde zwei Blattdächer übereinander, dazwiſchen erſcheinen Baumgruppen analog der auf Jacques de Gheyns Münchener Zeichnung von 1603 links. Beſonders intereſſant iſt Blatt 226, wo ſich die Bäume romantiſch krümmen und winden. Überreſte der von der Matham-Schule gepflegten Richtung, in der auch Roelant Savery mitzuſprechen hatte. Eine bedeutſame Divergenz tut ſich zwiſchen dieſen Blättern und Nr. 227, 228, 229 derſelben Folge auf, vor allem in der Kompoſition. Einem flachen, wagerechten Vorderplan folgt eine abſchließende Baumwand. Wie zu ſehen, iſt ſchon das ſpätere endgültige Schema angedeutet, aber vorerſt noch ſehr zögernd. Mitunter finden ſich in dieſen Blättern Bäume, die aus einem Randwulſt Laub beſtehend in der Mitte das radiale Verzweigen der Baumkronen ſehen laſſen. An und für ſich bei belaubten Bäumen unnatürlich, iſt es auch nur eine Verballhornung eines Motives, daß ſich bei Goudts Stichen (1613) findet. Elsheimers feine und liebevolle Naturbeobachtung hatte dies richtig für kahle Bäume gefunden, deren feine Äſtchen an der Peripherie einen feſten und dichten Kranz bilden; Jan van de Veldes derbe Pfyche ſah darin nur ein willkommenes Motiv, um ſeinen Formenſchatz zu erweitern.

Im Gegenſatz zu dieſen Blättern vollzieht ſich im folgenden Jahr 1616 ein Wechſel prinzipieller Art. Jan van de Velde lehnt ſich nun weit ſtärker an Künſtler wie Goudt und Buytewegh an, die Blätter werden lichter im Ton und die Kompoſition ſtraffer und klarer. Dennoch wird er nicht ſtetig in ſeiner Wandlung, ſondern greift eklektiſch bald auf den einen oder andern zurück. Es könnte auch möglich ſein, daß für einige Blätter direkte Vorlagen dieſer Künſtler anzunehmen ſind, doch laſſen die mir bekannten Zeichnungen nichts Derartiges mit Sicherheit erkennen.

In Frage kommen die Folgen der: „zwölf Monate" Fr. 162 – 173, die „ſechzig Landſchaften" Fr. 271 – 330 und evtl. noch die „Anſichten der holländiſchen Schlöſſer". Hinzu tritt als undatierte Folge die der „Elemente" nach Willem Buytewegh Fr. 134 – 137.[69]

Wie geſagt, ſind die Vorlagen nach verſchiedenen Künſtlern gearbeitet beſonders deutlich in den „Monaten". Fr. 162, 163, 164 ſind fortſchrittlich ebenſo 168, 169, 173, die im entſchiedenen Einſtellen auf die Diagonale und den hellen Vordergrund ſehr ſtark an Buytewegh erinnern, Nr. 166

ähnelt sogar Buytewegh's Frankfurter Zeichnung, besonders in der festen, harten, gleichmäßigen Art, in der die Diagonale des Buschwerks wie eine Mauer verläuft, dazu sind die Figuren in ihrer kapriziösen Art seinen bekannten vollkommen gleich. Im übrigen würde die Struktur dieses Blattes in jedem Fall für die starke Anlehnung an Elsheimer sprechen. Auffälligerweise erinnert Fr. 167 sehr stark an Bloemaert, sodaß man hier an eine Vorzeichnung des Künstlers denken möchte. Es ist das rechts ein Brunnen mit einem kahlen Baum vor Gebüsch, das sich nach links hinten erstreckt. Typisch für Bloemaert das plastische Erfassen der Gegenstände: des Brunnens, der Bäume am Brunnen. Der kahle Baumstamm bohrt sich wie eine Schlange in den Raum. Er fühlt sich nicht an wie ein Baumstamm; sein Winden und Drehen ähnelt dem eines Hornes oder einer gedrechselten Arbeit.

Die „sechzig Landschaften" werden durch Titelblätter in 5 Folgen aufgeteilt, die auch gelegentlich eine Stilwandlung erkennen lassen. Der erste Teil (Fr. 271 – 282) gleicht sehr den holländischen Schlöffern Fr. 196 – 201, besonders in den Motiven und der vorderen Schattenkulisse, die die Grundlinie und eine Seite füllt. Angeschlossen kann dies an die Richtung von Künstlern wie Nieuland werden, doch ist auch hier auf Esaias van de Veldes Berliner Zeichnung von 1614 hinzuweisen. Der zweite Teil (Fr. 283 – 294) zeigt in der Auffassung eine Annäherung an Buytewegh's Schema; es ist nicht mehr so flach gehalten wie früher und die Figuren sind ähnlich solchen wie die Fr. 134 (Aus den „Elementen"). Erkennt man an, daß diese Folge der „Elemente" nach Zeichnungen Buytewegh's (Fr. 134 – 137, Tafel 10, 2) um 1617 entstanden ist, wie nach Vergleich der Radiertechnik zwischen Blättern der „sechzig Landschaften", der Folge der „Jahreszeiten" von 1617 (Fr. 142 – 145) und Fr. 134 – 136 sich ergibt, so wird es nicht schwer, van de Veldes Wandlung von der souveräneren Kunst des älteren Buytewegh herzuleiten. – Im dritten Teil der sechzig Landschaften (Fr. 295 – 306) gehen einige Blätter z. B. 298, 299 wieder sehr stark mit Buytewegh zusammen (Frankfurter Zeichnung), während anderes direkt von Hendrick Goudt entlehnt ist. Augenfällig wird es bei der Landschaft des „Tobias mit dem Engel" (Fr. 301, Tafel 21, 2 und Tafel 10, 1). Das Motiv ist im Vergleich zu Goudts Stich zusammengezogen, etwas abgewandelt, Jans Art der Auffassung steht hier Goudt aber näher als Elsheimer selbst. Bei Goudt erscheinen die Figuren etwas zurückgerückt, gleichsam auf eine Bühne gestellt, während bei Elsheimer die mehr in ihrer Beziehung zum allgemeinen Raum, natürlich

im Ausſchnitt des Bildes geſehen ſind, deshalb auch weiter vorn dicht vor den Augen ſtehen, ohne aber als hineinkomponierte Kuliſſe zu wirken. – Im IV. Teil der „ſechzig Landſchaften" (Fr. 307 – 318) erhält man aber den deutlichſten Beweis für die Abhängigkeit von Jan van de Veldes Technik von Goudt, und zwar im Blatt Fr. 310 (Tafel 22, 1). Es iſt eine Waldlandſchaft mit hohen Baumgruppen, die in der Kompoſition der Elsheimer-Radierung der „Nymphen mit Satyrn" ähnelt, ohne doch genau greifbar mit ihr übereinzuſtimmen, jedenfalls aber ſo Elsheimeriſch in ihrer Duftigkeit, daß man geneigt wird anzunehmen, daß es ein ſolches Bild von Elsheimer gegeben hat. Von rechts her zieht ſich in das Bild bis zur Mitte ein lichter Zug von Frauen, ganz lyriſch empfunden, und darin im Werke Jans nichts Ähnlichem zu vergleichen.[70] Die Strichtechnik aber beſteht aus einem wage- und ſenkrechten Gitterwerk mit nach rechts oben laufenden Diagonal-Strichen, ganz wie es Goudt in ſeinen Stichen z. B. der „Flucht nach Ägypten" für die Laubteile anwendet. Vorher iſt dies nicht bei Jan van de Velde noch einem anderen holländiſchen Radierer feſtzuſtellen, die Annahme des Zuſammenhanges mit Goudt alſo unbedingt erforderlich. Dazu iſt noch zu bemerken, daß in den ſchon angezogenen „Elementen" (Fr. 134 – 135) nach Buytewegh das letzte Blatt „Ignis" eine Kopie nach dem Goudtſchen Stich, und zwar von der Mitte nach rechts iſt. Auch hier ſtimmt die Technik mit Goudts Blättern überein (Tafel 10, 2).

Jan van de Veldes Motive wiederholen ſich ziemlich häufig, bei der Maſſenproduktion nicht weiter verwunderlich. So iſt im V. Teil (Fr. 319 – 330) das Blatt Fr. 320 ſehr ähnlich dem Fr. 305, aber nicht ihm ſelbſt, ſondern der Vorzeichnung (daher nicht im Gegenſinn), dieſe aber ähnelt wieder Elsheimers „Satyr und Nymphe".

Ob die „Vues des châteaux en Hollandes" (Fr. 196 – 201) wirklich Jan van de Veldes Oeuvre angehören, wage ich hier nicht zu entſcheiden. Auch Franken – van de Kellen ſcheinen daran zu zweifeln. Die Technik ſtimmt zwar mit Blättern wie Fr. 162 – 173 überein, doch ſind die Baumkuliſſen dürftiger, nicht ſo knollig breitgeſchlagen, trotzdem Franken – van de Kellen gerade infolge der „Rassemblance des arbres" die Zuſchreibung rechtfertigen. Die Signatur iſt ungewöhnlich, I. W., das Datum 1616, die Kompoſition geht im Schema auf die römiſchen Ruinenzeichnungen der Art Nieulands zurück. Sollte dieſe Radierungsfolge eigenhändig ſein, ſo müßte ſie wohl vor oder zwiſchen die Folge der „ſechzig Landſchaften" geſetzt werden.[71]

Wohl noch ins Jahr 1616 gehört die Ruinenfolge Fr. 235 – 254. Ihr Datum ist zwar 1617; nach Nagler ist sie aber 1616 schon einmal im Verlag des Robb. de Boudous erschienen. Dies würde auch zu dem noch unausgeprägten neuen Stil passen.

Im übrigen gehören in das Jahr 1617 die in Format besonders große Folgen Fr. 142 – 145, dann Fr. 140 – 149 (Jahreszeiten). Fr. 255 – 270 (Vetustae Ruinae et Venustissimae aliquod Regiones, . . .) (Tafel 24, 1, Tafel 23, 2) und schließlich nach Stilvergleich die Folge der „Monate" Fr. 174 – 186, für deren Blatt, den Mai darstellend, die Vorzeichnung im Münchener Kupferstichkabinett erhalten ist (Tafel 21, 1). Schließlich gehört dazu auch die „Römische Brücke" Fr. 216, deren topographische Vorzeichnung schwerlich von Jan selbst herrührt. Im allgemeinen zeigen diese Arbeiten ein ziemlich konsequentes Weitergehen im Sinne Buytewegh s, daneben auch ziemlich reizloses Stilisieren und Arbeiten mit erlernten Formen. So stammt z. B. das auffallend traubenförmige der Gebüsche und Laubmassen von Goudt, bei dem es aber bei der dunklen Gesamthaltung der Arbeiten nicht auffällt. Im übrigen ähnelt Fr. 270 (Tafel 23, 2 und Tafel 22, 1) wieder der besprochenen Radierung Fr. 310, so daß ich geneigt bin, doch als Vorlage ein jetzt verschollenes Gemälde Elsheimers anzunehmen; von selbst konnte Jan van de Velde kein derartig reizvolles und feines Motiv erfinden.

Eine Jahreszahl findet sich auf Werken Jans erst wieder 1622, dann ist es aber eines seiner Hauptblätter, die „weiße Kuh". Dazwischen schiebt sich aus stilistischen Gründen die Folge Fr. 116 – 120 (vita brevis...), die ungefähr vor 1620 zu setzen ist, eine ziemlich rohe und manierierte Arbeit. Interessant darin Blatt Fr. 118 (Tafel 25, 1), geschaffen nach Goudts Stich A. 1 (Roma 1608, Tafel 10, 1), der wieder aufs genaueste sich an Elsheimers Gemälde des „Tobias mit dem Engel" anlehnt. Man beachte, wie eigentlich bei Jan van de Velde die zwei Männer nicht in diese Landschaft passen, diese viel zu fein und zierlich dafür empfunden ist, wie auch das duftige Elsheimersche Gemälde auf dem Umweg über Goudts immerhin feinfühlende aber doch kristallharte Interpretation zum harten und raumfüllenden Motiv bei Jan wird. Schließlich schmuggelt Jan auch noch eine neugelernte, nämlich von Buytewegh erfundene Form ein: die kahlen Laubbaumwipfel links neben der dunklen Baumgruppe. – Jan ist wohl ein geschickter Regisseur, aber kein Mann neuer Gedanken.

In der schon erwähnten „weißen Kuh" (Tafel 25, 2), eigentlich einer Heimkehr der Herde von der Weide, zeigt Jan noch einmal seine Meister-

ſchaft als Stecher, in der Anlehnung an Goudt bis zur Nachahmung gehend ſelbſt in den Charakteren der Unterſchrift. Doch bleibt bei großer Ähnlichkeit der Kompoſition im Aufbau mit Goudts Stich A. 2 (Tobias mit dem Engel) ein Reſt im Stilvergleich, der nicht durch Elsheimer allein zu erklären iſt, vielmehr muß hier die Tätigkeit Moſes van Uytenbroecks (Tafel 9) berückſichtigt werden, dem ſich ja auch andere Künſtler wie Eſaias van de Velde nicht verſchloſſen. Letzten Grundes geht ja auch Uytenbroeck auf Elsheimer zurück, nur nimmt er ſeinen Ausgang von Bildern wie dem „Schalmeiblaſenden Hirten", Florenz, dann von dem Vorbild des „Tobias mit dem Engel", A. 2 und ähnlichen, bei denen das Romantiſche der Einzelmotive, das Herabhängen des Laubes und der Baumſchmarotzer ſeiner zum zierlichen und pittoresken neigenden Veranlagung entſprechen. Demgemäß ſind auch auf dem Blatte Jans die Bäume ähnlich überwuchert mit hängenden Schlingpflanzen, erhalten etwas Ausgezupftes, Gefranſtes. Ein Unterſchied in der Technik, aber ein durch Veranlagung bedingter, macht ſich bemerkbar. Goudt geht auch in den Halbſchatten, den Falten der Figuren immer mit langen Strichen den Formen nach, die Lichter werden metalliſch, die Figuren wie aus Silber ziſeliert. Jan van de Velde – von der Radierung gewöhnt – geht mit kleinen Strichen und Punkten quer über die Formen, wodurch ſie rund, teigig werden; ſelbſt wo er den langen Strich anwendet, behalten ſie dies (Tafel 25, 1).

Punktierend arbeitet Jan auch in dem radierten „Ländlichen Feſt",[72] einer ungewöhnlich großen und ſauberen Arbeit. Ungewöhnlich auch deswegen, weil Jan, der ſich ſelbſt als Zeichner angibt, in das alte Dreieckſchema zurückfällt.

Als letzte datierte Arbeit iſt die „Hexe" im Sinne Goudts von 1620 intereſſant. Sie zeigt größte Routine, ohne weiter künſtleriſchen Wert zu beſitzen, wie auch die gleichzeitige oder etwas frühere Folge Fr. 45 – 48 nach M. van Uytenbroeck.

Jan als ſelbſtändigen Künſtler zu werten, geht ſchlechterdings nicht an. Er war ein geſchickter Techniker, der berufene Interpret ſeiner Generation, als ſolcher weitgehenden Einfluß ausübend, indem er die neuen Ideen verbreitete. Selbſt ſchwankend, das Gute nehmend wo er es fand, ohne doch tiefer in den Geiſt, der aus den Formen ſprach, einzudringen, wird er auch in den eigenen Werken nie konſequent ſein. Dabei ſoll nicht überſehen werden, daß viele ſeiner Arbeiten durch Feinheit und Delikateſſe der Ausführung zu den hübſcheſten Erzeugniſſen der früheren holländiſchen Radierung gehören.[73]

„Es ist gar ein seltsames Kapitel der Kunstgeschichte Hollands, dasjenige, welches von Pieter Molyn handelt", beginnt Olof Granberg seine grundlegende Arbeit über diesen Meister im Jahre 1884.[74] Ein Künstler, dessen Bedeutung für die frühe Landschaftsmalerei mit Händen greifbar ist, dessen wenige frühe Bilder weit über seine Zeit hinausgehen, und der doch so wenig gekannt wird. Johanna de Jonghe tut ihn mit den Worten ab: „Der Nachfolger Efaias van de Veldes, bis er zuletzt in die Sphäre des Jan van Goyen geriet".[75] Ganz und gar nicht ist das der Fall.

Molyn ist nur ein Jahr älter als Goyen, da er am 6. April 1595 in London geboren wurde. Seit 1616 in der Haarlemer Gilde als Meister nachweisbar, stirbt er auch 1661 dort. Das sind in Kürze die Daten seines wenig bewegten Lebens.

Einige frühe Bilder bis zu den dreißiger Jahren, noch weniger aus der mittleren Zeit, fließen die Denkmälerquellen erst im letzten Alter in den fünfziger Jahren reichlich. Notdürftig wird man sich auch hier mit Hilfe der Graphik ein besseres Bild des Meisters zusammensuchen müssen.

Das erste Datum auf einer Arbeit Molyns begegnet uns 1625 auf einem Bilde der Brüsseler Galerie „Nächtliches Fest auf der Straße". In das folgende Jahr 1626 fallen dann zwei wichtige Werke. Das eine ist die Folge der vier Radierungen Bartsch 1 – 4 und das andere das Gemälde „Sandige Anhöhe" in der Braunschweiger Galerie (Tafel 28, 1–2 und Tafel 29). Von hier aus werden wir nach früheren Arbeiten Molyns Umschau halten können.

Vorerst müssen wir uns noch mit den beiden Werken dieses Jahres 1626 kurz befassen. Gemeinsam ist ihnen der stark und bewußt-diagonale Aufbau. Unterschiedlich ist bei ihnen: die Unterdrückung der Staffage im Gemälde und ihre Betonung in den Radierungen, im Gemälde eine malerische Lockerung des Baumkörpers, in den Radierungen eine lineare Betonung der Blattkomplexe – letzteres allerdings mit Abstufungen –.

Bei der Graphik sind die Gegenstände übrigens viel plastischer und greifbarer als in dem Braunschweiger Bilde. Im allgemeinen herrscht überall ein gesunder Realismus und wenig romantisches Gefühl, wenn man es nicht beim Gemälde in der Auffassung der Düne als wuchtigen und schweren Berg sehen will.

Weiter zurück führt uns nun die Braunschweiger signierte Zeichnung (Tafel 26, 2). Die frühere Entwicklungsstufe ist schon in der noch steifen,

gradlinigen Staffage mit den falfchen, langen Proportionen und unrichtigen Bewegungen zu erkennen. Befremdlich ift das romantifche Element, das fich in den Felsformationen, dem Ausblick in die Berge und den wilden, ftruppigen Bäumen ausfpricht. Molyn ift eben kein Nachfolger Efaias v. d. Veldes. Wir wollen nicht vergeffen, daß diefer 1624 und 1627 in den Zeichnungen ähnliche romantifche Motive einflicht (Tafel 15,1 und 14, 2). Dort bei Efaias berühren fie uns als etwas Fremdes, hier ftimmen fie mit dem Charakter des übrigen zufammen. Auf den richtigen Weg führt uns eine Zeichnung in Darmftadt, die dort unter Momper liegt,[70] ficher aber Molyn gehört nach Stilvergleich mit dem Braunfchweiger Blatt und einer Münchener Zeichnung (Tafel 27, 1). Es wäre allerdings zu viel behauptet, wenn man fagen wollte, daß Molyn unmittelbar zum Kreife der vom Antwerpener ausgehenden Richtung gehört. Dazu liegt zu wenig Pathos in feiner Art. Doch ift z. B. ein Zufammenhang mit Roelant Savery wohl denkbar, dem auch die Baumformen ähneln. Stiliftifch möchte ich auch noch auf einiges bei der Braunfchweiger Zeichnung hinweifen. Molyn zeichnet dort breit punktierend und in Hakenfolgen. Ähnlich arbeitet Momper und die von ihm repräfentierte Richtung (Tafel 80, 1). Dagegen gibt Molyn in der Ferne lange, ftark graphifch empfundene Linien, die liebevoll den Formen nachgehen und die Neigung für mehr horizontale als vertikale Bildung verraten.

Diefe Zeichnung in Braunfchweig mag – roh gerechnet – um 1620 – 22 entftanden fein. Kurz vor 1626 – etwa in die Zeit um 1624 – 25 – möchte ich die Münchener Zeichnung Nr. 21130 (Tafel 27, 1) fetzen. Allerdings ergibt fich hiefür eine Schwierigkeit, da manche Gründe dafür fprechen, fie nach 1626 in die Nähe von 1629 zu rücken. Doch fcheint mir die erfte Annahme wahrfcheinlicher. Konnte man in Braunfchweig in der Vorderkuliffe eine Diagonale konftatieren, die aber rein kuliffenhaft blieb, fo zeigt fich jetzt im Münchener Blatt diefe über das ganze Bild laufend und zugleich vom Kuliffenhaften des umfchloffenen Streifens abgehend. Die Zeichnung wird plaftifch. Auch die Staffage wird anders, fchwellend und körperlicher; in den Gebüfchformen bleibt noch viel Romantifches. Für die frühere Datierung fprechen die mancherlei Unbehilflichkeiten in der Staffage. So ift der Fußgänger links durchaus mißglückt, die beiden Reiter rechts von der Tanne weifen ebenfalls Mängel auf, vor allem muß aber die fchwellende, weiche Strichführung in den Konturen überrafchen. Des Rätfels Löfung liegt in den vier Radierungen B. 1 – 4.

Wenn ich recht ſehe, ſo machen ſich innerhalb dieſer Folge Stilunterſchiede bemerkbar, und zwar zwiſchen Nr. 2 und 3 einerſeits und Nr. 1 und 4 andrerſeits. Bei erſteren iſt das Gegenſtändliche oberhalb des Bodens weit mehr nach vorn gerückt, der Boden verliert an Bedeutung. Das Ganze füllt mehr die Fläche, es iſt aufdringlicher, kuliſſenhafter. Bei 1 und 4 hat die Bodenformation mehr Geltung, iſt höher gezogen. Zuerſt liegt die Diagonale in der Vorderfläche, zuletzt liegt ſie im Hintergrund, im Raum. Nehmen wir das Datum 1626 als richtig für die Folge an, ſo iſt dennoch nicht ausgeſchloſſen, daß die Vorzeichnungen zu den Blättern ſchon früher und auch dann noch zu verſchiedenen Zeiten entſtanden ſind. Wenden wir uns dem anſcheinend älteren Teil zu, nämlich B. 2 und 3, ſo finden wir in Nr. 3 die Löſung des Problems. Ein Vergleich mit der Radierung des Boetius A. Bolswert nach Abraham Bloemaert (Folge Le Blanc 318 – 321, Tafel 5, 2) zeigt ſo überraſchend viel Ähnlichkeiten im Aufbau, im Motiv, in der techniſchen Behandlung, daß hier eine gewiſſe Abhängigkeit nicht zu leugnen ſein wird. Ich weiſe nur auf den dürftig belaubten Baum und die Zeichnung der Planken hin. Man muß auch andere Blätter der Bloemaertſchen Folge heranziehen, um zu ſehen, daß z. B. die Art ein Strohdach zu behandeln die gleiche iſt wie bei Molyn. Fernerhin wird auch die Plaſtizität des Gegenſtändlichen und der ſchwellende Kontur der Figuren daraus erklärlich. Nur wandelt in der Staffage Molyn alles ins Behaglich-Breite, wo es bei Bloemaert, dem Kind einer früheren Stilepoche (Ohrmuſchelſtil), noch weſentlich andere Gründe hat. Molyn iſt der Fein-Beobachtende, Bloemaert bleibt auch in den Figuren der dekorativere Manieriſt. Gewiß iſt Molyn in der Beleuchtung und überhaupt im Qualitativen Bloemaert um ein Bedeutendes voraus. „Hügelgegenden ſagen ihm nicht minder zu als die Niederungen ſeiner Heimat. Dabei liebt er es, die eine Seite ſeines Bildes mit einer Anhöhe oder einer kräftigen Baumgruppe .... auszuſtatten, an der entgegengeſetzten Seite aber einen Fernblick in die Ebene zu eröffnen, ſo daß ſich die Erdlinie diagonal durchs Bild zieht.“ So zitiert Burchard noch aus Woermanns „Geſchichte der Malerei“ über Molyn. Genau das haben wir aber ſchon bei Bloemaert konſtatieren können.

Die eigentliche Schwierigkeit liegt nun in den beiden Blättern Nr. 1 und 4. Wie ſchon angedeutet, iſt der Vorderboden hier von ausſchlaggebender Bedeutung für die Wirkung. Er vertritt die Bühne, und da die Darſtellung eine flache Gegend umfaßt, iſt er tief von unten geſehen. Unſchwer kann man ſchließlich auf dieſen beiden Blättern das Schema Buyteweghs er-

kennen, wobei Molyn aber die Fernſichten von Bloemaert übernimmt.[77] Auf der Suche nach Beweiſen für den Umſchwung bei Molyn kann die Berliner Zeichnung Nr. 5395 (Tafel 27, 2) herangezogen werden. Dargeſtellt ein Fiſcherboot auf einem Fluß, der faſt parallel zum Bildrand läuft. Von links ſtreckt ſich eine Landzunge kuliſſenhaft ins Bild, mit hohen aber ruinenhaften Bäumen; an die Spitze der Zunge ſchließt das Boot an. Das andere Ufer des Fluſſes wird von hohem Gebüſch, Bäumen und einem Haus eingenommen. Der Verlauf der oberen Abſchlußlinie iſt diagonal nach rechts oben. Oberflächlich betrachtet ſagt das Blatt nur wenig, eben nur, daß Molyn heimiſche Motive behandelt, ferner daß die Technik ſehr dicht, faſt ſchülerhaft genau iſt. So iſt bei den linken Bäumen der Baumſchlag noch einzeln geſehen, auf der anderen Flußſeite iſt die Maſſe dagegen ganz umſchrieben und zuſammengefaßt, hat aber eine Eigentümlichkeit: ſie ſieht wie aus ſtreifigem Wachs gezogen aus; meiſt hat die Laubmaſſe, da der Zug an einer Seite des Stammes beginnt, zu der anderen Seite Übergewicht. Hat ſchon die Kompoſition etwas vom früheſten Molyn Abweichendes, ſo noch beſonders die ſchlichte Auffaſſung des Motives wie auch der Baumſchlag. Ich bin nur einmal bei einem anderen Künſtler auf dieſelbe Art zu zeichnen, geſtoßen, nämlich bei Nicolas Moejaert[78] und beſonders in der Hamburger Zeichnung 22198.[79] In ihr erſcheinen einige Partien in den Bäumen faſt von Molyn übernommen. Dieſe Entdeckung iſt inſofern für die Beurteilung der Entwicklung Molyns weſentlich, als ſie uns ſagt, daß der Meiſter mit Elsheimers Schule in Berührung gekommen ſein muß und alſo auch den neuen Ideen zugänglich war. Die Berliner Zeichnung mag um dieſelbe Zeit – nämlich 1625–1626 – wie das Braunſchweiger Bild entſtanden ſein, wofür z. B. noch die linke Baumkuliſſe ſpricht. Damit wäre auch ſtiliſtiſch die Überleitung zu den Radierungen B. 1 und 4 gebracht.

Bei dieſen Radierungen hauptſächlich kann man die Laubmaſſen in der Regel einem Oval oder Kreiſe einſchreiben, trotzdem ſie an der Peripherie in Knollen auslaufen. Auf der Zeichnung iſt das Verhältnis ungefähr das gleiche, nur in den linken Motiven iſt das Einzelſehen vorherrſchend.

Den wichtigſten Fortſchritt für dieſe Zeit in Holland bedeutet jedenfalls das Braunſchweiger Bild der „Sandigen Anhöhe" (Tafel 29). Was es für ſeine Zeit ſo eminent wichtig macht, iſt das Beſtreben des Meiſters, das flächenhafte Schema auf das Räumliche zu übertragen und die ungeheure Einfachheit im Motiv.

Von links her führt ein Weg nach rechts über eine sanfte Höhe, fast parallel zum Bildrand. Hinter dem Weg ein Zaun, von dem aus die Höhe steiler nach rechts oben ansteigt. Etwas zur Rechten gerückt auf der Düne ein kugeliger Baum, dessen Silhouette sich beinahe vollständig vom Himmel abhebt. Die nach links fallende Schräge der Höhe wird durch den kugeligen Baum rechts stark unterstützt. Verschiedentlich Staffage auf dem Weg und auf der Höhe. Die Vorderbühne geht bis zu dem Zaun, dahinter steigt die Diagonalkulisse nun nicht etwa senkrecht steil empor, sondern wölbt sich nach hinten, wobei auch schon die Vorderbühne an der Wölbung teilhat.

Die Farben sind auf einheitlichen Ton gestimmt, es herrscht ein brauner und ganz stumpf-grüner vor; Braun besonders in der Kulisse links unten, Stumpf-Grün die Höhe links und der Baum an den äußeren Teilen, innen weist auch er einen braunen Ton auf. Scharf setzt sich gegen diese Farben der weiß-gelbe Lichteinfall ab. Dieses Lichtmotiv, das nun zum erstenmal in aller Schärfe hervortritt, sollte so bald nicht wieder aus der holländischen Landschaft verschwinden. Esaias van de Velde hatte es in der „Fähre" noch nicht, Goyen gibt 1625 in Braunschweig nur fleckige Lichter, Bloemaert in den mir bekannten Gemälden auch nichts Derartiges; ebenso bringt Esaias van de Velde es erst nach Molyn. Die Herkunft dieses Motives scheint mir auch bei den Vlamen gesucht werden zu müssen. Jedenfalls zeigt dies das Momper'sche Bild von 1601, ebenso die Vinckeboons und Savery. Doch wirkt es bei diesen lichtnestartiger, romantischer. Als ausgesprochenes Kompositionselement kommt es zum erstenmal bei Molyn zur Geltung, und er verwendet es ganz streng als schmalen, das Bild durchschneidenden Lichtstreifen. Von hier aus nimmt das Motiv seinen Weg, um eine gewisse Zeitlang dauernd als Kompositionsfaktor verwendet zu werden.

Noch einiges über den Farbauftrag. Er ist dünnflüssig, mit spitzem Pinsel, nur in den gelben Lichtpartien fett. Gern mischt Molyn die Farben mit Weiß, wodurch sie undurchsichtig werden. Das Baumlaub ist aufgelöst, und zwar gibt er es in langen, dünnen Tupfen, und nun nicht nach einer Seite in irgendeiner Richtung, wie es nachher Goyen tut, sondern die Tupfen gehen konzentrisch um die Baummitte. Im ganzen ist der Baum kompakt und geschlossen in der Silhouette, an der Peripherie endet er aber in großen rundlichen Blattbüscheln, letzten Resten der alten interessant gemachten Baumdarstellung.

Der Reiz Molyn'scher Bilder liegt hier wie auch später in der graphisch-festen Art der Linienführung. Die Zaunplanken, die Lichtränder, der

Dünenabhang ſind ſprechend. Dabei gibt er links keinen Ausblick in die Ferne, nur daß er etwas durch den Ton verſchleiert. Als Gegengewicht für den wuchtigen Baum dient die Staffage, der Karren, der von links her auf dem Wege fährt, und die beiden Männer, die die Rückſeite des Hügels heraufkommen. Wird dieſe Staffage verdeckt, ſo zeigt ſich ſofort eine empfindliche Störung in der Kompoſition.

Dieſe Einſtellung auf die Linie findet ſich noch weit deutlicher auf dem Berliner Bilde des „Abend"[80] von 1628. Man verfolge nur die Ränder des Lichteinfalls, der Bäume, Häuſer uſw. Die Diagonalkompoſition iſt voll ausgeprägt, das Schema durch das Lichtmotiv verunklärt. Von Tonigkeit kann nicht die Rede ſein, die leuchtenden Farben ſind aufeinander geſtimmt aber durchaus auch nicht lokalfarbig. Der ſaftbraune Vordergrundſtreifen findet ſich auch hier wieder.

Auf dieſes Werk folgen nun zeitlich – nämlich 1629 – zwei im Berliner K. K. aufbewahrte Malereien in Deckfarben auf Papier, dieſes auf dünne Holzſcheibe geklebt.[81] Der Eindruck wird ſehr durch Feuchtigkeitsſpuren auf beiden Bildern getrübt. Die Werkchen ſind miniaturhaft mit ſpitzem Pinſel durchgeführt und gewähren in ihrer ſtarken Buntheit und etwas kleinlichen Mache einen überraſchenden Anblick. Es ſind hier die romantiſchen Motive der frühen Zeichnungen wieder aufgegriffen, das Baumlaub kleinlich gegeben, die Kompoſition dieſen frühen Zeichnungen entſprechend. Wäre nicht die ganz den ſpäteren Bildern weſensgleiche Staffage, der Lichteinfall und das lineare Element, würde man an der Echtheit zweifeln. Die beiden Bildchen machen den Eindruck von beſtellter Arbeit, verſöhnen aber auch in vielen Einzelheiten, ſo z. B. dem Ausblick in die Ferne. Die Linien im Gelände ſind dort möglichſt langgezogen, wie Zwirnfäden übereinandergelegt. Die Buntheit ſcheint immerhin durch die Technik (Deckfarben) gerechtfertigt.

Leider kenne ich die „Dorfplünderung" von 1630 des Haarlemer Muſeums nicht, um beurteilen zu können, ob wirklich nur ein Ausnahmefall in den beiden Berliner Bildchen vorliegt. Dem Titel des Haarlemer Bildes nach möchte ich es annehmen.

Die folgende Zeit iſt arm an datierten Werken des Meiſters,[82] am eigentümlichſten dagegen, daß mir bis ca. 1650 Zeichnungen Molyns datiert überhaupt nicht bekannt geworden ſind. Nach 1650 ſetzt aber der Künſtler mit einer großen Produktion ein. Für die Zwiſchenzeit iſt nur feſtzuſtellen, daß er mit den allgemeinen Zeiterſcheinungen: Tonigkeit, Tiefe mitging, im übrigen aber ausgeprägt konſervativ iſt. Noch das 1660

datierte Gemälde des „Heuſchober" in Stockholm, Slg. Redin, zeigt die ausgeſprochene Diagonale, den Vordergrundſtreifen, den Lichteinfall; alles dies zu einer Zeit, wo die übrigen Künſtler zur Effektmalerei und zur virtuoſen Handhabung der Kompoſition übergegangen waren. Nur Molyn allein blieb nüchtern und treu beim Alten.

Beſonders ſchön aus dieſer Zeit nach 1650 ſind von Molyn die Landſchaftszeichnungen, die faſt ſo weit verbreitet und häufig wie die von Jan van Goyen ſind; ſie ſtehen ihm an Qualität auch um nichts nach. Ihre Datierungen bewegen ſich zwiſchen 1651 und 1660. Molyn bevorzugt wie Goyen ſchwarze Kreide auf weißem Papier und laviert leicht in grauen Tönen. Zum Unterſchied von Goyen ſind dieſe Blätter viel dichter und filbriger im Ton und auch bewegter.

Eine Rückwirkung Rembrandts auf den alten Künſtler läßt ſich an Hand einer Zeichnung feſtſtellen. Das Hamburger Blatt Nr. 22186[83] iſt eine Zeichnung nach Rembrandts „Ruhe auf der Flucht" in der National-Galerie, Dublin. Intereſſant dabei iſt, daß Rembrandt ſich in dieſem Bild an Elsheimer anlehnte und eine ſtraffe Diagonal-Kompoſition zugrunde legte. Er wandelte dabei den Wald in einen Berg mit Ruine um, Molyn hat dies getreulich nachgezeichnet.

Es iſt ſchade, daß von dem Künſtler aus den dreißiger Jahren ſo wenig erhalten iſt, ſeine früheſten Arbeiten beweiſen aber auch ſo ſeine Wichtigkeit für die neue Kunſt in Holland. Molyn iſt der erſte, der ſelbſtändig zu einer Verſchmelzung des neuen Stilwillens, des neuen Schemas mit den Motiven ſeiner Heimat, gelangte. Deswegen muß man ſich auch ſeinen Einfluß nicht gering vorſtellen. Er war in vielem durch ſeine Tat der Lehrmeiſter ſeiner Generation. Eſaias van de Velde (1629, Amſterdam), Goyen ſehen ihm manches ab, und dabei ſind dieſe Künſtler relativ ſelbſtändig (Tafel 30 – 32).

Molyn hatte natürlich eine ſtarke Nachfolgerſchaft, abgeſehen von dem Einfluß, den er auf die großen Landſchafter ausübte, und die dann ihre eigenen Wege gingen. Der beſte und wichtigſte von dieſen Nachfolgern ſcheint mir Jacob van Moſcher zu ſein (Tafel 30 – 31). Die Nachrichten über dieſen Künſtler ſind überaus ſpärlich. Wichtig iſt, daß er anfangs in Delft war, um 1640 – 1650 aber in Haarlem. Seine wenigen Bilder ſind ſich mit einer Ausnahme faſt gleich, beſonders im Motiv. Datiert iſt kein einziges, ſigniert mehrere Bilder, z. B. in Kopenhagen und in München (Depot). Durch Stilvergleich als noch weiterhin ihm gehörig ſtellen ſich je ein Bild in Caſſel, Aſchaffenburg, Leipzig, Nürnberg dar. Das früheſte

ſcheint das der Gemäldegalerie in Caſſel (Tafel 30) zu ſein. Es ſteht Molyn am nächſten. Die Kompoſition baut ſich auf der Diagonale auf mit Zugrundelegung des üblichen Schemas; die Entſtehungszeit dürfte um 1645 anzuſetzen ſein. Die Abhängigkeit von Molyn wird nicht nur aus der Kompoſition erſichtlich, die ſich ſchließlich auch bei anderen Künſtlern findet (wenn auch nicht mehr in ſo ſpäter Zeit), ſondern auch an Einzelheiten. Der Baumſchlag geht in derſelben Art um den Baumkern wie in dem Braunſchweiger Bild Molyns. Der Baum iſt innen auch kompakt, an den Rändern knollig. Goyen würde um dieſe Zeit die Baumfläche viel ſtärker zerfließen laſſen. Für die Zeit nach 40 ſpricht die zackige Auflöſung der Silhouette, für die frühere Anſetzung als die anderen Bilder des Malers die relativ geringe Fernſicht links, die Barriere. Beachtenswert für die Molyn-Schule iſt die ſtarke Führung der Linien, die durchaus Kompoſitionswerte darſtellen. Die Farben ſtehen unter dem Einfluß der Tonigkeit. Links unten tiefes Braun bis ſchwärzlich als Vordergrundſtreifen ſich nach rechts ziehend. Im Lichteinfall ſtumpf gelbbraune Töne, die Bäume durchſichtig graugrün, derjenige rechts tief dunkelbraun. Der Himmel weiſt graublaue Töne auf, der Baumſchlag hat ängſtliche dünnpinſelige Tupfen, die Farbe läuft flüſſig bis zäh.

Die folgenden Bilder zeigen Moſcher, wenn auch dieſelbe Hand deutlich erkennbar bleibt, ſo doch weit manieriſtiſcher. In manchem erinnert er ſogar ſtark an Jan Wynants. Sie variieren im Grunde immer das gleiche Motiv: Einen Weg, der um einen ſtarken Baum oder ein Gehöft führt.[84]

Die ideelle Schräge der Kompoſition wird ſehr ſorgfältig ausgebrochen, der höchſte Punkt liegt immer – wie auch ſchon in Caſſel – vom ſeitlichen Bildrand entfernt. Die Durchführung iſt viel diffiziler geworden, das Baumlaub wirkt körnig, nähert ſich wieder dem früh-holländiſchen Manierismus, ebenſo wie die magerbelaubten Bäume, die aber ihr ſpärliches Laub ſchon unten beginnen laſſen. Im Unterſchied zum Caſſeler Bild wird jedoch die Ferne ſo weit als möglich und ſo oft als möglich gezeigt. Der Boden ſteigt hinter dem Fußpunkt der Bäume noch beträchtlich bis zum Horizont, wobei das Verhältnis von Erde zu Himmel nie mehr als Eins zu Drei iſt. Auch die Farbengebung nähert ſich der Zeit nach 50 in ihrer Schönfarbigkeit und Kontraſtfreude zwiſchen Erde und Himmel, beſonders beim Aſchaffenburger Bild. Insgeſamt ſehr reizvolle aber auch gleichartige Bilder eines Malers ohne großen Schwung. –

Unter anderen wäre vielleicht auch noch Pieter van Aſch (Delft 1603 – 1678) zu nennen, deſſen Bild der Sammlung Hölſcher[85] ihn in

Molyns Art malen läßt. Später ſcheint er, wie das zweite Bild derſelben Sammlung[86] und die Amſterdamer Bilder erkennen laſſen, in die Richtung der Ruysdael-Hobbema geraten zu ſein, ein Schickſal, dem die kleineren Meiſter faſt alle verfielen, wofern ſie nicht zu den Romaniſten abſchwenkten. Jedenfalls erwähnt ihn Heubraken rühmend „– er war ein guter Landſchaftsmaler, beſonders im Kleinen. Seine Werke ſind ſelten, denn er malte nicht viel, . . .".

Als letzter noch ziemlich ungeklärter Ausläufer dieſer Schule ſei Knibbergen erwähnt, der leicht und flott in der Art des Vorbildes zeichnete und malte (Tafel 32). –

## JAN VAN GOYEN

Unter den holländiſchen Meiſtern, unter deren Auſpizien ſich der Übergang vollzog, ſteht Jan Joſephszon van Goyen in erſter Linie.[87] Seine Lebensdaten ſind hinlänglich bekannt, nur möchte ich als wichtig folgendes feſthalten. Er lernt erſt bei drei unbedeutenden Landſchaftern zeichnen, geht um 1615 nach Frankreich und ca. 1616 zu Eſaias van de Velde in die Lehre. Ob dies nun in Haarlem oder einem anderen Ort geſchah, iſt für die Frühſtufe ſeiner Entwicklung nicht ſonderlich weſentlich.[88] Sein erſter Wohnſitz wird Leyden. Wichtig aber iſt, daß er vor 1634 in Haarlem ſich aufhielt, und zwar im Hauſe des Iſaac Ruysdael, zu dem ausgeſprochenen Zwecke, mit ſeiner Kunſt Geld zu verdienen. 1634 noch ſiedelt er in den Haag über, der von nun ab ſein ſtändiger Wohnſitz bleibt. Nach einem wechſelreichen Leben ſtarb er hier im April des Jahres 1656.

Goyens erſte künſtleriſche Anfänge liegen im Dunkeln. Das früheſte Datum,[89] das mir auf einem Werke von ihm bekannt geworden iſt – 1621 –, befindet ſich auf einem der beiden kleinen Berliner Rundbildchen (Nr. 865 a und b, Eichenholz, Durchm. 10 cm). Das Motiv iſt jedmalig aus den Jahreszeitendarſtellungen genommen: „Sommer" und „Winter". Hier zeigt er ſich ganz in dem Banne ſeines letzten Lehrers Eſaias van de Velde, deſſen genau gleich kleines Rundbild derſelben Sammlung (Nr. 730 A), wie aus der gleichen Folge ſtammend anmutet.[90]

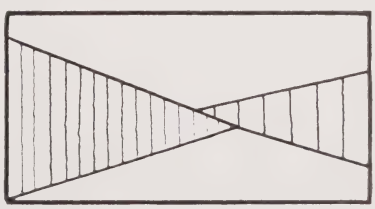
Der „Sommer". Faſt genau die Mitte der kleinen Kompoſition nimmt ein hoher, wenig belaubter Baum ein. Er füllt oben mit ſeinen Äſten den Bildraum, während ſein Fußpunkt in ein Drittelhöhe des Durchmeſſers auf einer Erdwelle ſteht, deren Randlinien in ſtumpfem Winkel gleichmäßig nach den Seiten verlaufen. Leicht variiert wiederholen ſich dieſe Linien etwas oberhalb als Abſchluß des Mittel- gegen den Hintergrund, links als untere Begrenzung eines Gehöftes laufend. Rechts hinten iſt barrierenartig der Komplex eines Dorfes mit Kirche ſichtbar. Feſt und kompakt, ohne viel Raum und Licht trennen ſich die Einzelheiten bei ausgebildeter Zeichnung nur ſchwer voneinander, während der Baum ſo wie bei van de Velde zuerſt im Gerüſt gezeichnet zu ſein ſcheint. Im „Winter" zeigt ſich eine beliebte Kompoſition von Eſaias und Jan van de Velde. Im Mittelgrund des Bildes ſchwingt eine Steinbrücke über den Lauf eines Kanals. Die Hauptlinien laufen radial zur Bildmitte, um dieſe zu unterſtützen. Die Seiten ſind wieder kompakt. In beiden Bildern kon-

traftiert der helle, blaue Himmel lebhaft mit den wärmeren, ins Bräunliche gehenden Tönen der Landfchaft, während die Staffage Lokalfarben wie Rot und Blau aufweift. Diefelben Erfcheinungen, aber reifer und luftiger, zeigt Efaias van de Veldes kleines Rundbild.[91] Im Gegenfatz zu diefem geht bei größter Füllung der Flächen das einzelne Ding an fich in Goyens Bildern doch mehr unter, während bei van de Velde die Gegenftände plaftifcher und farbig klarer, laftender werden. Goyen klebt feine Motive aufeinander; man beachte die Wolken, fie find unabhängig vom übrigen gezeichnet, fie könnten auch an anderer Stelle ftehen, aber fie hängen noch nicht in der Atmofphäre. Das Intereffante, das Objekt und die Füllung der Bildfläche überwiegen auf diefen kleinen Tafeln.

Zeichnungen aus fo früher Zeit find mir datiert nicht bekannt geworden, man müßte denn einige dem Stile nach hierhin weifen wollen. Doch ift das bei dem fchnellen Wandel, den Goyen in jungen Jahren durchmacht, ein fchwieriges Unterfangen. Vielleicht käme die Berliner Zeichnung Nr. 2735 dafür in Frage.

1623 ift dann ein Hauptwerk der erften Periode, das Gemälde in Braunfchweig Nr. 339[92] (Tafel 36), datiert. Zunächft bietet es eine Überrafchung. Nach den kleinen Berliner Bildern follte man annehmen, daß Jan van Goyen entfprechend feinem fpätern Schaffen allmählich immer mehr zum Intimen in der Darftellung übergeht. Das Gegenteil ift der Fall. Das Format ift groß geworden (39,5 mal 69,5 cm), der Inhalt des Bildes neigt fich auf die Seite des Novelliftifchen. Der Einwand, daß hier auch das Format dazu drängte, muß hintan gefetzt werden, da ja die Wahl des Formates fchon als entfcheidend für die Abficht des Künftlers angefehen werden kann. Kompofitionell ift das Bild fehr intereffant und auffchlußreich.

Die Grundlage bildet ein rechts etwas befchnittenes, gedrücktes Dreieck, deffen Grundkante der untere Bildrand darftellt und deffen Spitze ungefähr in der Mitte des Bildes bei der Weide hinter dem einzelnen hohen Baume liegt. Die rechte Seite des Dreiecks markiert fich als dunkle Linie gegen helle Folie, während es fich links umgekehrt verhält. Begleitet werden diefe Seitenlinien durch fich verkürzende Häufergruppen beiderfeits, von denen die rechte hinter die Dreiecksfpitze und die andere perfpektivifche Seite führt. Beide Seitenabfchlüffe find kompakt. Es ergibt fich alfo folgendes Kompofitionsfchema:



Die Tendenz ift klar. Durch die Seiten-

kuliſſen erleichtert ſich Goyen die Schwierigkeiten des für ihn noch Unausführbaren, nämlich der Ferne, und drängt zugleich die Aufmerkſamkeit auf den Mittelplan. Dieſen füllt eine bunte Menge von Staffagefiguren, eine Kapelle und einige Bäume, die mit ihren Zweigen weit in den Himmel ragen. Der farbige Eindruck wird beherrſcht durch den Kontraſt der ſchwarz-braun-grünlichen Bäume und Seitenkuliſſen zu dem hellblauen, kalten Himmel. Die Bodenſtruktur hat etwas Unfertiges, Noch-nicht-Gekonntes. Die einzelnen Erdwellen ſchieben ſich wie Schuppen zuſammen und Goyen verſucht ſie durch große Schatten- und Lichtpartien zuſammenzuhalten. An der Spitze des Bodendreiecks, dort, wo ſich die rechte Kuliſſe perſpektiviſch verläuft, verſucht der Maler die Ferne durch einen gelbgrünen Ton in den Sträuchern zu geben, ohne doch die Ferne wirklich bloßzulegen. Man empfindet ſtark das maleriſche Unvermögen. Der Baumſchlag iſt knollig hingetupft, der Farbauftrag dünnflüſſig, und mitunter verwendet Goyen ſchon Weiß als Lichteffekt.

Wie geſagt, liegt die Tendenz durchaus bei der Darſtellung von intereſſanten Objekten und nicht bei den einer Landſchaft immanenten Gefühls- und Stimmungswerten oder einer ſchlichten Naturwiedergabe. Hier wird der geiſtige Abſtand von der „Fähre" des Eſaias van de Velde deutlich, in der die Staffage und die landſchaftlichen Motive zu einer untrennbaren Einheit verſchmelzen. Trotz der Ähnlichkeit im Kompoſitionsſchema mit dieſem Bild möchte ich daher nicht unbedingt das Werk Goyens von der Kunſt ſeines Lehrers herleiten. Denn auch Eſaias geht anſcheinend dabei von einer anderen Bildergruppe aus. Zu beachten iſt auch, daß die „Fähre" in der Kompoſition viel luftiger, lockerer und natürlicher erſcheint als das dagegen archaiſtiſche Goyenſche Bild. Das Schema wäre vielmehr von der Coninxloo-Vinckeboons-Schule abzuleiten, bei der es gang und gäbe iſt,[93] wie ſchon bei Gelegenheit der „Vlämiſchen Richtung" gezeigt wurde. Ebenſo ſpricht für Vinckeboons die Verwendung der hohen Bäume im Vordergrund. Möglich iſt immerhin, daß dieſe Art auf dem Umweg über Eſaias zu Goyen gekommen iſt, jedoch nicht unbedingt nötig, da ja Vinckeboons damals außerordentlich beliebt und angeſehen war, wie die Unzahl von Stichen nach ihm beweiſen.

Beſonders bei Goyen drängt ſich wie bei den meiſten anderen holländiſchen Landſchaftsmalern die Beobachtung auf, daß zwiſchen Zeichnungen und Gemälden zu Beginn der Entwicklung ein bedeutender Stilunterſchied liegt. Am ſtärkſten zeigen dieſe Erſcheinung wohl Rembrandts Land-

ſchaftsdarſtellungen in der Zeit um 1640. Man hat ſich das wohl ſo zu erklären, daß die Zeichnungen nach der Natur entſtanden ſind, die Gemälde aber noch im Atelier. Zur Malerei vor dem Objekt kam man bei der Landſchaft erſt viel ſpäter.

Die Berliner Zeichnung Nr. 2736 von 1624 (Tafel 33, 1) beweiſt ein ganz ausgeprägtes Beobachtungstalent. Von dem vorhergehenden Schema iſt nicht viel zu ſpüren. Unwillkürlich ſieht Goyen wohl noch das Dreieck am Boden, ſo wie ein befangenes Auge überall die altgewohnten Dinge entdeckt; die Objekte an und für ſich ſondern ſich aber ohne viel Ängſtlichkeit. Links die Mühle, rechts das Meer mit Segelbooten ſind fein und dunſtig hingeſetzt. Der Ton liegt aber nicht auf ihnen, ſondern auf der Bauerngruppe in der Mitte. Der Strich iſt in der Landſchaft weit und ſchleifig, hier und da einmal kurz punktierend. Dagegen werden die Figuren mit feſten, grabenden, bogigen Linien umriſſen. Viel Bewegung beſitzen ſie nicht, ſie ſind eher geſtellt und erſtarrt ohne ſtärkeren inneren Zuſammenhalt, z. B. iſt bei dem ſitzenden Mann links die Löſung von den anderen Perſonen auch zeichneriſch nicht ganz geglückt. Zwiſchen Vordergrund und Hintergrund rechts von der Gruppe befindet ſich eine empfindliche Kluft, die Kontinuierlichkeit der gezeichneten Perſpektive iſt nicht gewahrt, vielmehr ſucht ein duftigeres Arbeiten der Kreide dies auszugleichen. Andererſeits iſt aber das Aufſteigen in der Düne links gut gegeben, wie überhaupt in den Grundbedingungen der Zeichnung ein reifes Können ſich zeigt (Proportionen der Figuren).

Beweiſt ſich in dieſer freien Studie ein weſentlich fortſchrittlicher Zug bei Goyen, ſo tritt dies logiſcherweiſe bei einer ſorgſamen bildmäßig ausgeführten Zeichnung von 1625 (Tafel 33, 2) zurück. Plötzlich kleben links die Geländeſchichten aufeinander, Kuliſſen ſchieben ſich ein, aber das Dreiecksſchema iſt zugunſten einer horizontalen Bewegung unterdrückt. Die Bäume von feſter Struktur und peinlicher Silhouette haben noch nichts von ſeiner ſpäteren Gelöſtheit. Die Figurentypen tragen keine Goyenſchen Eigenſchaften an ſich. Sie wirken fremd, eigentlich faſt zu elegant. In dieſem Horizontalen, Gelagerten kommt bei Goyen die Buytewegh'ſche Richtung zum Anklingen, ohne daß mit Beſtimmtheit eine Abhängigkeit zu konſtatieren wäre, ehe wieder aus zweiter Hand mit Radierungen von Jan van de Velde übereinſtimmend. Dies noch immer ſtarke Abhängigſein von ſeinen Lehrmeiſtern beſtätigt auch das Leipziger Bild Nr. 780,[94] eine Winterlandſchaft, deren ſtarke Beziehungen zu dem im ſelben Muſeum befindlichen Stück von

Efaias van de Velde (Nr. 819) in Farbengebung und Kompofition auffällig find.

Aus dem Jahre 1627 find fchon mehr Zeichnungen erhalten[95] (Tafel 34, 1), die nun eigentümlicherweife etwas ganz Neues zeigen. Eine tief von unten gefehene kleine Düne erhebt fich inmitten des Blattes, darauf einige fehr gereckte Figuren, im Hintergrund fchemenartig die Landfchaft, wobei eine Seite mehr mit Motiven betont, die andere flaches Gelände zeigt. Dies klärt fich, wenn man Molyns Radierungen (B. 4) damit vergleicht. Nur fetzt Goyen dort alles ins Atmofphärifche um, wo Molyn den Reiz in den Linien fucht. Die Bäume und die Landfchaft rücken durch den fchimmernden Ton weit vom Vordergrund ab, ohne daß die Verbindung klargelegt wäre. Es ift bei beiden ein prinzipieller Unterfchied im Sehen, aber keiner in der Tendenz des Erlebens; erft in der zweiten Schicht trennen fie fich, erft beim zum Refultat führenden Mittel. Es ift alfo ein Unterfchied in der Apperzeption und nicht in der Perzeption.

Im allgemeinen ift die Strichführung in den Zeichnungen jetzt kürzer, find die Schleifen kleiner geworden. In der Staffage haben die Umriffe das Schwellende des ganz frühen Blattes verloren.

Die Handzeichnungen drücken in diefer frühen Periode die Neigung zum Räumlichen, Fernen viel kräftiger aus als die gleichzeitig entftandenen Staffeleiwerke. Vorläufig taftet der Künftler im Gemälde noch nach Ausdrucksmöglichkeiten ohne fich recht für das eine oder andere zu entfcheiden. Auf das Bild des Jahres 1623 folgt die Bremer „Dorflandfchaft" (Tafel 37) von 1625 mit einer im Prinzip gleichen Behandlung der Kompofition. Doch werden die Motive fülliger. Dies Bild fteht auf faft gleicher Stufe mit der ängftlichen Berliner Zeichnung vom felben Jahr (Tafel 33, 2).

Dann in den Jahren um 1628 fcheint Goyen fogar bei Bloemaert Anfchluß zu fuchen, zum mindeften legen Bilder jener Zeit den Gedanken nahe. Diefe Gruppe von Bildern ift in der Art völlig gleich und ihr gehören Gemälde in Frankfurt und München an (Tafel 38 und 39), während das Berliner Bild von 1629[96] fchon den Übergang zur nächftfolgenden Periode bezeichnet. Gemeinfam ift ihnen das vollftändige Gleichgewicht der Bildfeiten, ferner die weite, freie Vorderfläche und die wenigen vereinzelten Häufer. Man hat vor diefen Bildern den Eindruck einer weiten, niedrigen Landfchaft mit langgezogen-welligem Terrain. Immer führt eine Dorfftraße in rapider Verkürzung in die Tiefe, ein wenig nach einer Seite gravitierend. Ein paar Bauern ftehen umher. Diefe

Straße ist wohl eine Reminiszenz des Schemas der Vinckeboons-Schule. Die Gebäulichkeiten und die Kargheit der Objekte sind es aber nicht, ebensowenig die Farbe. Hier scheint tatsächlich Bloemaerts Einfluß hervorzutreten. Man denke an die Saenredaem-Radierung und die von Bolswert radierten Studien von 1613. Auch Goyen sucht die Häuser plastisch zu erfassen, bedient sich ihrer aber noch, um in die Tiefe zu gelangen. Die Ferne schließt er jedoch mit einer Barriere. Hinsichtlich des Tones stehen die Bilder ebenfalls Bloemaert nahe. Das Laub ist helles, klares Grün, flüssig aufgetragen, ebenso klar und hell sind die anderen Farben. Der Pinselstrich weist an Stelle des knolligen jetzt längliche Tupfen im Baumschlag auf. Goyen versucht um der Raumwirkung willen nun ebenfalls die Verwendung von Schatten- und Lichtschichten parallel zum Bildrand, ebenso wie er auch den scharfen Lichteinfall von der Seite hinter dem dunklem Vordergrundstreifen anbringt. Das übernimmt er zweifellos von Pieter Molyn, der ihm in dem Braunschweiger Bilde von 1626 längst in allem vorausgegangen war. Man darf aber Goyen nicht als Nachläufer betrachten. Er ringt sich für sein Teil noch einmal durch alle Probleme hindurch, sonst hätte wohl auch schon jetzt Molyns diagonale Düne bei ihm erscheinen müssen.

War hier die Kenntnis von Bloemaerts Schaffen vielleicht direkt durch Stiche usw. erfolgt, so tritt der Einfluß in der nächsten Periode aber von zweiter Hand auf. Tonangebend für Goyen wird nun doch Molyn.

Dieser Künstler hat in dem Braunschweiger Bild vom Jahre 1626 den Anstoß für seine Zeit gegeben. Was in dem Werke von Erinnerungen an Elsheimer und Bloemaert verarbeitet ist, trägt eine so persönliche Note, daß man gar nicht an die zugrunde liegende Entwicklung gemahnt wird. Esaias van de Velde griff die Anregungen des jüngeren Haarlemers als erster auf, vermöge seiner leichten Anpassungsfähigkeit (Tafel 16). Goyen folgte nun ebenfalls.

Den Übergang mag das Berliner Bild Nr. 865 illustrieren. Eine niedrige Düne rechts wird für das Gemälde der Kernpunkt und zugleich das raumfüllende Motiv. Man möchte diese Bilder als aus der Froschperspektive gesehen bezeichnen, und ihre Vorstufe liegt in den Zeichnungen von 1627. Diese für sich so winzige Bodenerhebung muß noch, wie es auch Molyn tut, mit einer Figur, deren Silhouette gegen den Himmel sich abhebt, unterstützt werden. Es ist nicht recht zu ersehen, ob dadurch die Mächtigkeit erhöht oder herabgemindert wird, ohne diese Figur würde wohl das starke Strandgras für die Kleinheit der Düne wirken. Ängstlich

hat Goyen dem nach rechts geſchobenen Vordergrund in den Häuſern und Bäumen des Mittelplanes einigermaßen ein Gegengewicht ſetzen wollen. Für das Gefühl tritt ein Zwieſpalt in dem Wollen und Zaudern, ein Nicht-konſequent-ſein in den Abſichten des Künſtlers zutage. Molyn zwingt den Blick durch die rapide Verkürzung nach oben, Goyen ſchickt ihn nach hinten und weiſt ſchon hier auf ſeine ſpätere Meiſterſchaft in der Behandlung der Atmoſphäre hin. Noch ſind die Farben ziemlich klar: in der Düne ein weißliches, in den Schatten ein bräunliches Gelb, im Mittelplan überwiegt neben den Häuſern ein nicht allzu ſtumpfes Grün. Ganz links vermeidet er zaghaft den nackten Zuſammenſtoß von Himmel und Boden und behilft ſich wieder mit der Barrikade eines Dorfes. Ziemlich ſcharf überſchneiden Wolkenſchatten das Land, vorne wieder eine dunkle, wenn auch ſchmale, Kuliſſe bildend.

Den konſequenten Umſchwung zu Molyns Errungenſchaften beweiſen die ſich ſehr ähnlichen Bilder in Frankfurt von 1629 und Braunſchweig von 1631[97] (Tafel 40). Jedesmal als Motiv die Schräge einer niedrigen Düne, die durch tiefe Wahl des Standpunktes zu monumentaler Eindringlichkeit erhoben werden ſoll. Wo bei Molyn die grandioſe Linienführung mithilft, da verſagt aber Goyen. Bei ihm wird es ein Luftproblem, eine amüſante, feintonige holländiſche Schilderung. In der Linienführung an Zäunen und Erdwällen erweiſt ſich frappierend der Eindruck, den Molyn auf den jüngeren Meiſter gemacht hat, es bleibt aber bei einem Eindruck, den Goyen lediglich für ſeine Probleme verwendet. Die Farben ſind vorläufig noch konſiſtent, der ſcharfe, gelbe Lichteinfall, die Wolkenſchatten, alles noch wie beim Berliner Bild. Aber die Wolken ſind dunſtig geworden, ſie hängen. Parallel mit dieſen Bildern gehen in der Tendenz ähnliche Zeichnungen z. B. Berlin. K.-K. Nr. 2744 und 2745 (Tafel 41, 2).

Aus demſelben Jahre 1631 ſoll ein Bild der Corporation Art Galery, Glasgow,[98] herrühren, auffallend in den dramatiſch bewegten Bäumen. Überhaupt zeigt ſich von jetzt ab an dieſem Motiv eine innerliche Erregung, die für Schöpfungen der Zeit bis um die vierziger Jahre charakteriſtiſch iſt. Einzelne Motive des Glasgower Bildes wie: die rudernde Frau, die Wäſcherin, kehren auf dem Augsburger Gemälde von 1636 wieder, nicht ungewöhnlich für Goyen, wie wir ſpäter ſehen werden.

Das nächſte Jahr 1632 bringt nicht viel Neues. Das „Fiſcherdorf", Leipzig Nr. 1010 gehört hierher. Die Diagonale iſt nicht ſehr gewaltſam, aber feſt und geſchloſſen. Der Geſamtton des Bildes graubraun, fahl und un-

durchſichtig, wobei beſonders die dunkle Kuliſſe auffällt. Der Pinſel fährt ſtark über das Holz. Heller im Ton zeigt ſich der Hamburger „Bauernhof mit Ziehbrunnen" (Tafel 42).

Nicht ſehr anders im Aufbau, wenn man das etwas abgewandelte Motiv berückſichtigt, iſt der „Ziehbrunnen" in Dresden (Tafel 43). Vorn ein paralleler Erdſtreifen, dahinter die diagonale Wand aus Häuſern und Bäumen beſtehend, undurchſichtig und nur ſchlecht Bildtiefe vortäuſchend. In den Einzelheiten fein beobachtet, zeigt ſich die Kompoſition doch noch in allem abhängig von Buytewegh, Molyn und ſeiner Schule, weiſt aber dabei ſtarke Beziehungen zu S. van Ruysdael auf. 1633 iſt dies Bild ſigniert, 1634 geht Goyen erſt nach Haarlem, wo er bei Iſaac Ruysdael wohnt und anſcheinend doch ſchon länger mit ihm bekannt war. 1631 aber iſt das Bild Salomons in Berlin datiert, das mit dem Dresdener Bilde Goyens ſtark verwandt iſt; nur in der Tönung weicht Salomon ab, wie er ja darin ſchon frühzeitig individuell iſt. So leicht iſt die Beeinfluſſung alſo nicht herzuſtellen, wie Bredius annimmt.[99] Dem Anſchein nach wäre es ſogar umgekehrt; man muß aber in Betracht ziehen, daß Goyen der Ältere und beſonders die feſtere künſtleriſche Perſönlichkeit iſt. Wahrſcheinlich liegt hier wieder ein Fall von mittelbarer Beeinfluſſung vor, wie er in Holland ſo häufig zu konſtatieren iſt, beſonders da Goyens Wohnungnahme in Haarlem doch längere Beziehungen der beiden Familien vermuten läßt. – Der Ton des Dresdener Bildes iſt weiß-grün bis bräunlich, der Auftrag flüſſig, aber doch nicht dünn, die Häuſer mit den Bäumen wirken wie eine Scheibe.

Sehr ähnlich dieſem Bild, doch vielleicht etwas ſpäter iſt das tiefgrüne Augsburger Nr. 2623.[100] Das hellgelbe Lichtneſt, die ſchweren Schatten, die Motive ſind dieſelben. Vorläufig iſt im Baumſchlag noch das Knollige im Umriß anzutreffen, das ſich in den folgenden Jahren bald löſt, um einer nebenſächlicheren aber individuelleren Geſtaltung Platz zu machen.

Der Weg, den Goyen in den nächſten Jahren einſchlägt, führt zu einer größeren Löſung in den Einzelformen, der Schärfe der Diagonale und einer beſſeren Erfaſſung der Lichtwerte. Die Entwicklung läßt ſich konſtant verfolgen und erreicht ihr vorläufiges Ende, wenn man davon ſprechen darf, mit den Jahren um 1642 – 43. Eigentümlich bleibt für Goyen die Unbeholfenheit und der teilweiſe Verzicht auf lineare Mittel der Perſpektive. Bis zuletzt ſchiebt er die Dinge voreinander, und die Ferne verklebt er bis zur tonigſten Zeit mit einer Barrikade; erſt dann wagt er, Horizont und Himmel ineinander übergehen zu laſſen.

1636 ist das Augsburger Bild Nr. 2020 (Tafel 44) datiert. Alle Merkmale der fortschreitenden Entwicklung treffen zu. Die Silhouette der Diagonale ist nicht mehr so bestimmt, aber doch noch genau zu fassen. Der Hauptton in den Objekten beschränkt sich auf ein graues Baumgrün, in das die Dächer mit pastellartigem, hellem Zinnoberrot gesetzt sind. Die Bäume ganz links in hellem Gelbweiß weisen malerisch-ungeschickt die Ferne. Die Komposition erscheint auf der anderen Seite stark überlastet, weil links der gewollte innerliche Ausgleich nicht geschaffen ist. Der Baumschlag setzt sich aus kurzen Strichen zusammen, die Äste sind von derselben Farbe wie das Laub, die Struktur ist ziemlich weit aufgelöst. Im Gesamtton wirkt das Bild wegen des hellen, blauen Himmels doch allgemein kühl.

Die Tendenz zur Auflösung und zum Allgemein-Tonigen geht, wie gesagt, weiter, ohne daß die Lösung der Gegenstände voneinander vorderhand bedeutende Fortschritte machte, Erscheinungen, die sich gleicherweise in den Zeichnungen wiederholen; ich nenne nur als Beispiele die Berliner Zeichnung von 1632 (Tafel 35, 1), die der Sammlung Goldschmidt von 1633 und für das Jahr 1640 die der Versteigerung Prestel 1920.[101]

Konsequent folgen die Entwicklungsphasen aufeinander. 1640 zeigt sich das Tonige schon ausgesprochen in den „Fischerbooten auf der See", München, A. P.[102] Die Skala variiert zwischen Gelbbraun und Blaugrün, links hellt die Ferne gelbweiß auf, sie schließt nicht mehr mit einer gedrängten Masse ab, sondern betont sich koloristisch.

Das Jahr 1641 läßt bei Goyen eine starke Vorliebe für Bilder der heimatlichen Ebenen erkennen, vermutlich wurde er durch die Werke Seghers' dazu angeregt.[103]

Das Schweriner Bild (Tafel 45) zeigt bei leichter Diagonale eine stark streifige Anordnung der Farben. Der hellsten Erdstelle steht die hellste des Himmels gegenüber. Die Farben wechseln von Weißgelb und Weißgrün über Braun und Grau-Rötlich zu stumpfem und sattem Dunkelgrün. Bei den Bildern vor der absoluten Tonigkeit treten die einzelnen Farbtöne, auch wenn es sich nur um Nuancen handelt, polsterartig gegeneinander, später ist die Mache flüssiger, hauchartiger.

In Goyens reifste Zeit führt das „Bollwerk am Wasser" der Sammlung Gumprecht[104] hinein. Die Datierung ist 1642, das Motiv eines der beliebtesten der späteren Zeit. Kompositionell tritt etwas für Goyen Spezifisches und im Zusammenhang mit den früheren Bildern Interessantes

zutage. Während Goyen durch Luftperſpektive den diagonalen Aufbau des Bollwerkes zur Gewinnung der Ferne ausnutzt, ſteht ihm als altes Schema doch noch der Vordergrundſtreifen Buytewegh s vor Augen. Er hilft ſich durch dunklere Färbung des Waſſers und einige Kähne rechts und links auf gleicher Höhe. Dies iſt auch für die meiſten ſpäteren Bilder zu beobachten. Die Boote wirken durchaus nicht als Repoussoirs. Vollkommen einheitlich im Ton werden die Seiten des Bildes ſorgſam koloriſtiſch abgewogen, es belaſtet keine ſtärker die Fläche als die andere. Das Baumlaub iſt vollkommen aufgelöſt, es bedeutet nicht mehr: „So iſt ein Baum", ſondern: „Dies iſt ein Baum". So intereſſant und hübſch die Motive im einzelnen ſind, gehen ſie doch im Stimmungshaften des Ganzen unter.

Die letzten Möglichkeiten erſchöpft Goyen in den prachtvollen Bildern des Jahres 1643. Ich möchte nicht anſtehen, dieſe für den Höhepunkt in ſeinem Schaffen oder doch wenigſtens dieſer, auf das Eintonige gerichteten Periode zu erklären. Gemeinſam iſt ihnen ein warmer, ziemlich hellbräunlicher, mitunter ins Orange ſpielender Farbton, ein Schimmer der Atmoſphäre von höchſtem Duft. Die Silhouette, ihre Diagonale und Geſchloſſenheit, ſind entweder ganz unterdrückt oder doch bis zum Möglichen aufgelöſt. Die Malerei beſteht aus dünnen, flüſſigen, mitunter paſtoſeren Strichen. Ab und zu ſind gedämpfte Lokalfarben als hauchartige Laſuren aufgelegt.

Beſonders ſchön iſt das Münchener Bild mit der Anſicht von Leyden (Tafel 48), vielleicht überhaupt der ſchönſte Goyen, den es gibt. Helldufiges und weißliches Braun, oft ins Zart-Rötliche ſpielend, wird vorn durch einen weiß-gelb-grünlichen Lichteinfall unterbrochen, durchaus nicht gewaltſam, eher angenehm die abſolute Tonigkeit mildernd, in die auch der Himmel einbeſchloſſen iſt. Lediglich durch Tönung gibt ſich die Ferne; die Bäume haben das Möglichſte an Auflöſung und Verleugnung der plaſtiſchen Form erreicht. Vorn erſcheint die Bodenwelle mit den Staffagefiguren ziemlich dunkel, aber ohne Abſicht des Künſtlers. Er pflegte dieſes ſtändige Kompoſitionsrequiſit mit braunen, dünnflüſſigen Strichen feſt zu umreißen. Um trotzdem möglichſt tonig zu wirken, verdünnte er mit irgendeinem Malmittel das dunkle Braun ſehr ſtark und ließ es paſtos fließen. Dadurch, daß das Öl mit der Zeit nachdunkelte, entſtand der anſcheinend abſichtlich dunkle Vordergrund. Dies iſt für die Beurteilung des Frankfurter Bildes [105] wichtig, weil es durch gleiches Verfahren, aber in ausgedehnterem Maße derartig unanſehnlich gewor-

den iſt, daß es ganz aus dem Rahmen der anderen Werke fällt. In dies Jahr 1643 gehören noch die Berliner „Winterlandſchaft",[106] die Dresdener Gegenſtücke des „Sommer" und „Winter am Fluß" (Tafel 46 und 47) und Nr. 94 der ehemaligen Slg. Stumpf, Berlin.[107] Überall findet man in der Kompoſition denn auch die Beziehungen zu Früherem wieder: der breite untere Streifen bald dunkel (Slg. Stumpf, hier wieder die beiden Boote unterſtützt durch ein Waſſerzeichen rechts), bald dunkel und hell (München). In Berlin wird die Stelle der Kähne durch Schlittſchuhläufer vertreten, ebenſo in Dresden (1338 b), Repoussoir-Figuren ganz vorn findet man nicht.

Die dunſtige Atmoſphäre, mit der gleichſam alle Gegenſtände vollgetränkt ſind, begleitet ſeine Kunſt auch in den folgenden Jahren, ebenſo ändert ſich in den Grundlagen der Kompoſition nicht viel. Die Bilder: 1644 Leipzig, Louvre Nr. 2377 vom ſelben Jahre, 1645 Slg. Freiherr von Schacky[108] gehen nicht allzuweit vom Erreichten ab, höchſtens daß die volle Tonigkeit ein klein wenig nachläßt und die Flächendiagonale durch Lichtabſtufung mehr zu einer Raumdiagonale wird, doch iſt letzteres nicht unbedingt nötig, wie die „Anſicht der Stadt Arnhem" (Tafel 50) in Berlin zeigt.

Das Jahr 1646 weiſt einige Hauptwerke, was die Größe betrifft, auf. Zugleich macht ſich ein bedeutender Schritt zur Überwindung der Tonigkeit geltend, die Farben werden in dezenter Weiſe wieder undurchſichtig und die Palette bekommt eine größere Mannigfaltigkeit. Wo Goyens Können die Grenzen gezogen ſind, ſieht man auf der ſchon erwähnten „Anſicht der Stadt Arnhem". Liegt das nun an dem ungewohnten Material (Leinwand), bei dem er die Holzfarbe nicht mitſprechen laſſen konnte, jedenfalls wirken der Vorder- und Mittelplan recht unerfreulich. Stumpf braungrün ſchieben die Bodenwellen ſich übereinander, wie kleine Pappſcheiben hingeſetzt. Der Himmel iſt wieder blau geworden, doch liegt dem Ganzen ein einheitlicher brauner Ton zugrunde. Eigentümlicherweiſe ſpricht hier die Randlinie des Mittelplanes aufs ſtärkſte in der Kompoſition mit. Die Horizontlinie mit dem Lande davor ſind lediglich als Dunſt, Ferne, aber nicht als wirklich wichtiger Kompoſitionsfaktor gegeben (vgl. Tafel 45). Kammartig, wie er es jetzt liebt, ſetzt ſich die Diagonale gegen den Dunſt ab, von den ſcharfen, ruhigen, graphiſchen Linien früherer Bilder nichts als die ideelle Verbindungsmöglichkeit im Auge des Beſchauers übriglaſſend. Hierin liegt aber denn auch zum Teil der eminent maleriſche und duftige Reiz, den derartige Bilder auslöſen. Ein Muſter-

beiſpiel iſt die kleine Flußlandſchaft in Caſſel (Tafel 49). Mit ihrem gelblichen Horizont und den ſtark ſtimmungshaften Figürchen rechts gehört ſie zu den pikanteſten Schöpfungen dieſer Zeit.

Sehr groß iſt auch der „Valckhof" zu Aſchaffenburg,[109] durch deſſen Erhaltungszuſtand ein gerechtes Urteil allerdings ziemlich unmöglich gemacht wird, doch geht er immerhin in den düſteren Farben mit der „Anſicht von Arnhem" (Tafel 50) zuſammen. Im allgemeinen tritt zum braunen Grundton gern ein dunkleres Gelb, ein feines Grün und eine bläulich ſchimmernde Ferne, z. B. in dem flachen „Blick von der Düne" in Leipzig, der „Landſchaft" ebendort Nr. 590 und dem „Bollwerk" im Louvre.[110] Beſonders die Leipziger Bilder wie auch das Berliner legen in gewiſſen Farben, aber auch in den kammartig feinen Schichtlinien wieder den Vergleich mit Seghers nahe. In dem „Blick von den Dünen" verſucht Goyen die Vogelperſpektive Seghersſcher Bilder nachzuahmen, ohne daß er aber, beharrlich und konſervativ, wie er im Bildaufbau iſt, ſich von dem Vordergrundſtreifen trennen kann. Die zarten, kammartigen Silhouetten mit den kleinen Spitzen finden wir viel bei Seghers, übrigens ein Umſtand, der die ſpäte Datierung des kleinen Berliner Bildes dieſes Meiſters erhärtet.

Goyen wendet ſich in dieſen letzten Schaffensjahren mit Vorliebe Fluß- und Waſſerlandſchaften zu, nicht ausſchließlich, aber doch weit häufiger als der reinen Landſchaft. Der Grund iſt leicht erkennbar. Nirgends gibt ſich der Schimmer der Atmoſphäre, der Dunſt des Waſſers zarter und maleriſcher als in dieſen Gegenden. Nirgends zeigen die Wolken eine ſolche Daſeinsberechtigung als „Ding-für-ſich" wie hier. Wir finden gerade dieſe Seite auch bei den anderen Darſtellern holländiſcher Seelandſchaften beſonders gepflegt. Ich erinnere nur an Jan van de Capelle, de Vlieger, Salomon van Ruysdael. Im Gegenſatz werden die Wolken bei Jacob van Ruysdael: eine romantiſche Abſicht, bei den van de Heyde: nebenſächlich, bei Wynants: unglaubwürdig. Bei Goyen erhalten ſie für das Bild höhere maleriſche Daſeinsberechtigung. Er komponiert ſie aber nicht in das Bild hinein, er ſucht durch ſie vielmehr nur maleriſchen Ausgleich.

Auch in der letzten Periode ſeines Schaffens bleibt Goyen immer er ſelbſt, ändert ſich wohl auch mit dem Zeitgeſchmack, aber lange nicht ſo ſtark wie z. B. Salomon van Ruysdael. In den letzten Jahren liebt er es, viele Figuren mit Wagen gegen den Himmel zu ſtellen, auch gegen Häuſer, und löſt ſie rein maleriſch unter ſich und von der Umgebung. Be-

ſonders tritt dies in Zeichnungen der dafür fruchtbaren Jahre 1653–1655 auffällig zutage. Kurz über und neben der Staffage verſiegen vertikale und horizontale Striche und Hintergrund, ſo daß die Figuren in einem Dunſtraum ſtehen, alles ſehr fein und unauffällig, die Gegenſtände ſcheinbar von einem ihnen anhaftenden Strahlenkranz umgeben.

Schließlich kommt auch wieder der Gegenſatz zwiſchen dunkler Erde und hellem Himmel analog der allgemeinen Entwicklung zur Geltung wie in dem Augsburger Bild von 1654, die Vorſtufe in der „Herberge" der gleichen Galerie von 1653 (Tafel 52 und 53). Intereſſant iſt es, wie doch ſelbſt Goyen in den noch lockerer und hochſtämmiger werdenden Bäumen der letzten Jahre den Tendenzen der Zeit folgt.

Des Meiſters Kunſt war nicht verſiegt oder verflacht, als er 1656 ſtarb, mit ſeltener Treue gegen ſich ſelbſt atmen ſeine Bilder bis zuletzt den Geiſt einer auf ſich ſelbſt geſtellten Künſtlerperſönlichkeit, die ſich nicht viel um rechts oder links kümmerte (Tafel 54).

Nach der Natur hat Goyen wohl nie gemalt, wie nach allen Anzeichen auf ſeinen Bildern zu urteilen iſt, dagegen hat er wohl Skizzen vor dem Objekt ſelbſt gemacht (z. B. Skizzenbuch im Dresdener K.-K.), ſie aber ſehr verſchiedenartig verwertet. Selbſt bei ſeinen Zeichnungen, beſonders den ſtark bildmäßig empfundenen der letzten Zeit, muß man mit dieſer Vermutung ſehr vorſichtig ſein, anſcheinend hat er ſie in ganzen Folgen, ähnlich den Blockbüchern, aus der Hand gegeben. Intereſſant iſt es bei ihm, die Wiederkehr gleicher Motive zu verfolgen. Durchaus nicht in die gleiche Zeit fallend, oft durch ein Jahrzehnt getrennt, erſcheinen ſie auf dem jeweiligen Bild deutlich erkennbar wieder, aber immer frei vom Objekt ändert Goyen ſie beliebig, ſo wie es ihm mit ſeinen künſtleriſchen Abſichten im Einklang zu ſtehen ſchien. Das runde Bollwerk mit dem ins Vieleck aufgelöſten Umgang erſcheint leicht variiert 1642 (Slg. Gumprecht), 1644 (Louvre) und 1648 (Slg. Hölſcher)[111] und Schwerin (Tafel 51). Das Bollwerk trägt oben eine Mühle, die in Flügelſtellung ſehr ähnlich, in Einzelheiten dagegen verſchieden iſt, ebenſo wie die an das Bollwerk anſchließenden Mauerteile, wobei aber die Bilder der Sammlungen Hölſcher und Gumprecht rechts wieder Ähnlichkeiten aufweiſen.

Ein andermal ſetzt Goyen denſelben Gebäudekomplex an eine Landſtraße (Augsburg Nr. 2621 dt. 1653 Tafel 52) und an ein Waſſer (Slg. Stumpf[112]). Wichtig iſt nicht dabei die Tatſache an ſich, ſondern die künſtleriſche Freiheit, mit der der Meiſter darin verfährt. So hat er in dem

Augsburger Bild die übereck-ſtehenden Fenſter des Hauptbaues in die andere Diagonale geſetzt, um der ſcharfen Linie des Ziehbrunnens entgegenzuwirken.

Ähnlich verhält es ſich mit den vielen Stadtanſichten von Dordrecht. Immerhin befleißigt ſich hier Goyen weit größerer Naturtreue wie anderswo, trotzdem liegen doch nur Zeichnungen zugrunde. Die Anſichten ſind von verſchiedenen Punkten gegeben, demzufolge ergeben ſich Verſchiebungen in den Gegenſtänden, die auch richtig dargeſtellt ſind; nicht optiſch getreu ſind hingegen die Einzelheiten. Einmal iſt der Dachreiter der Kirche groß (Amſterdam, R.-Muſ. Nr. 989), das andere Mal klein (Brüſſel, Stockholm). Im beſonderen variiert aber die Umgebung, die andere Flußſeite, von deren künſtleriſch beliebigen Verwendung Jan van Goyen ausgiebigen Gebrauch macht. So wie mit Dordrechter Anſichten iſt es auch mit ſolchen des Valckhofes von Nijmwegen, z. B. der von 1641 in Amſterdam und von 1649 in Berlin.[113] Bei relativer Ähnlichkeit im Komplex weichen die Einzelheiten ſtark ab, die Türmchen am Hauptturm, die Häuſer neben der runden Baſtion, die Stützen der Hochburgmauern ſind an Zahl und Ausſehen verſchieden. 1641 vereinfacht Goyen ſeiner noch etwas mehr plaſtiſchen und harten Art entſprechend die Formen. 1649 löſt er ſie in einzelne Striche und Flecke, je mehr je lieber, auf, um duftigere Werte zu erzielen.

Oft wiederholen ſich in der Staffage einzelne Motive, bei der leicht improviſierenden Art Goyenſchen Schaffens wird es nie auffällig. Eigentümlicherweiſe zeigt die Fähre des Berliner Valckhofes Kutſche Salomon Ruysdaels.

Goyen als künſtleriſcher Perſönlichkeit im ganzen gerecht zu werden, iſt nicht ſo ganz leicht. Sein Werk geht wegen der leicht hinwerfenden Art ſeines Schaffens ins Große, ohne daß er aber im Techniſchen und Künſtleriſchen minderwertige Zeiten hat. Infolge der Beſchränkung auf die Landſchaft (mit zwei Ausnahmen: Budapeſt und Privatbeſitz) wirkt es ein wenig monoton. Er macht nicht die äußerlich leicht zu erfaſſenden Zeitwandlungen eines Salomon Ruysdael, im gewiſſen Sinne auch Rembrandts durch. Im Komponieren lange nicht ſo ſorgſam wie der erſtere, feſt und zäh am Alten hängend, Einflüſſen ſpäterhin wenig zugänglich, ſind ſeine Werke aber doch insgeſamt von einer charaktervollen, herben Männlichkeit. Kaum einer verſenkt ſich ſo wie er in das Weſen holländiſcher Luft, holländiſchen Dunſtes. Alles andere wird ihm nebenſächlich; nur Mittel zum Zweck, und ſelbſt dieſe Mittel werden aus der

Erfaſſung des Atmoſphäriſchen abgeleitet. Es wäre falſch, Goyens Schwächen zu überſehen, höher muß man aber die Treue gegen ſich ſelbſt einſchätzen, mit der er unbewegt durch Modeverſchiebungen ſeines Weges geht. Nicht, daß er die Forderungen des Zeitenwechſels nicht verſtanden hätte, das widerlegt ſein Schaffen, nur unnachgiebig gegen Vorübergehendes zeigt er ſich. Allein auf ſich ſelbſt bauend erſcheinen ſeine Werke wie aus einem Guß."[114] Er haſcht nicht nach Effekten. Wo Cuyp ein Flimmern und Leuchten der Luft ſah, einen glitzernden Schein, der von den Dingen ausgeht, ſah Goyen nur den Dunſt und Duft einer von Seedampf geſättigten Atmoſphäre, die für ihn alle Ewigkeitswerte enthielt, ſo wie für Rembrandt der Raum an ſich mit ſeinen Dingen und ihren ideellen Werten.

Goyen iſt für die erſte Hälfte des 17. Jahrhunderts der holländiſche Landſchafter katexochen, einer der Klaſſiker der Landſchaftskunſt des Barock überhaupt.

# SALOMON RUYSDAEL

Mit Goyen in einem Atem wird gewöhnlich Salomon van Ruysdael genannt. Es iſt ſchon bei Gelegenheit der Frühwerke Goyens darauf hingewieſen worden, daß die Ableitung der Kunſt Salomons von Goyen, wie ſie letzthin noch Bredius verſuchte, ſchlechterdings nicht gut möglich iſt. Man muß ſich auch ſchon wohl oder übel damit abfinden, daß wir bei ihnen die parallele Entwicklung zweier kongenialer Geiſter beobachten können, wobei ſelbſtverſtändlich nicht beſtritten werden ſoll, daß trotzdem einer vom anderen gelernt haben kann: nur gingen ſie beide von vornherein denſelben Weg.

Ca. 1600 in Haarlem geboren, wird Ruysdael 1623 erſtmalig in der Gilde erwähnt. Weſſen Schüler er war, iſt nicht geſichert, vielleicht hat auch er eine Lehrzeit bei E. v. d. Velde durchgemacht. 1628 wird er ſchon von Ampzing gerühmt. Dauernd in Haarlem anſäſſig, ſtirbt er ſchließlich dort im Jahre 1670.

Das früheſte Zeugnis ſeiner Kunſt, das ich kenne, datiert vom Jahre 1628 und iſt eine „Landſchaft mit Reiter" der Sammlung Nöll.[115] Von links unten ſchlängelt ſich ein Weg in die Tiefe und verſchwindet nach rechts hinter einer Bühne, die ſanft nach rechts oben anſteigend einer ſtehenden und einer liegenden Figur Raum bietet. Links am Weg ein einzelner Baum, an ſeinem Fuß Gebüſch. Der Hintergrund iſt durch Buſch-Barriere abgeſchloſſen. Auf dem Weg ein Reiter. Die Farben ſind: Strohgelb mit wenig grünen Tönen im Terrain, helles, dünnes Grün auf Braun in den Bäumen und Hellblau mit weißem und grauem Gewölk im Himmel. Goyens Berliner Bild von 1629 ähnelt dieſem ſehr ſtark in Bau und Motiv, ebenſo Efaias van de Veldes Gemälde von 1629 (Amſterdam, R.-Muſ.). Es beginnt auch bei Salomon die Froſchperſpektive Molyns zu wirken, dabei haben aber die Seiten gleiche Berechtigung, wie ſie ſie auch in der alten vlämiſchen Schule hatten. Überhaupt ſcheint bei dieſen Bildern der drei Meiſter: E. v. d. Velde, Goyen, Salomon Ruysdael die Kompoſition ein Reſultat der Verſchmelzung des alten und des neuen Schemas zu ſein, aus dem dann das neue als Sieger hervorging, und zwar ähnlich der Weiſe, wie ſie Bloemaert hervorbrachte. Faſt nachrechenbar erſcheint Salomons Scheu vor zu ſtarker Belaſtung einer Seite. Die beiden Geſtalten auf der Düne ſollen lediglich das Gegengewicht zu dem Baum links, deſſen Laub runden Umriß zeigt, verſtärken.

Steht dieſes Bild mit gleichzeitigen Bildern der anderen Meiſter auf einer Stufe, ſo eilt Ruysdael mit dem nächſten von 1631 etwas voraus, und zwar, was für Salomon typiſch, macht er dieſen Fortſchritt in der Kompoſition (Tafel 56). Dieſes Bild in Berlin zeigt ſtreng durchgeführten Diagonalaufbau in der Art Buytewegh s mit Vordergrundſtreifen und Mauer. Links öffnet ſich der Ausblick auf die See. Die Baumgruppen und das Gehöft ſchließen zu undurchdringlicher Maſſe zuſammen. Die Staffage iſt noch unweſentlicher in ihrer Aktion als auf Goyens in der Kompoſition ähnlichem Dresdener Bilde von 1633 (Tafel 43).

Salomons Bild von 1631 iſt wie alle Buysdaelſchen Bilder im Gegenſatz zu Goyen gelagerter, beruhigter. Ein hellgelber Lichtſtreifen durchſchneidet den braunen Vorderplan und ſpielt auf den gelbgrünen Bäumen. Die Ferne hat ſchon einiges von den Ruysdael eigentümlichen kühlen Tönen. Noch etwas zur Erkenntnis der Bilder des Meiſters ſei hier eingeſchaltet: es handelt ſich um die Struktur der Bäume. Im allgemeinen mit fülligen, impoſanten Kronen verſehen, ſcheint ihr Blätterdach doch ohne jegliche Schwere. Eher ſchon, daß man einen Zug nach oben wahrzunehmen vermag. So haben ganz markant die großen Äſte der Bäume links beim Berliner Bild nichts irgendwie Laſtendes, mit ſchwebender Leichtigkeit ſtrecken ſie ſich in die Luft. Dieſes faſt Unirdiſche der Bäume bleibt Salomon Ruysdael eigentümlich, zum ſtärkſten Unterſchied gegen Goyen, der wohl das ſubſtanzielle Daſein des Baumes insgeſamt negieren kann, aber dem nie dies körperloſe Schweben eigentümlich. Ruysdael gibt immer Plaſtiſches, wenn Goyen ganz auflöſt; das Plaſtiſche iſt jedoch nur Form, drückt aber nicht als Laſt.

Eine im Aufbau dem Berliner Bilde ſehr ähnliche Landſchaft findet ſich in der Slg. Biſſing.[116] Sie iſt nicht datiert. In aller Schärfe vertritt die Kompoſition hier das Schema, wie es Buytewegh formulierte, nur daß die feſte Baumwand keine fühlbare Diagonale bildet. Naſſe hat das Bild um 1650 – 60 ſetzen wollen. Dies iſt unmöglich. Abgeſehen davon, daß um dieſe Zeit das Schema Ruysdaels freier, verunklärter und überhaupt von Einfachheit weit entfernt iſt, ſprechen auch ſchon die vollkommen geſchloſſenen Baummaſſen dagegen. Um 1650, ja ſchon in der Mitte der dreißiger Jahre, löſt Ruysdael die Kompaktheit in Gleichordnung auf, läßt überall den Himmel durchſcheinen. Ebenſo muß der Lichtführung nach das Gemälde einer ganz frühen Periode angehören, ebenſo nach der grüngelben Färbung, dem Kennzeichen früher Bilder

Ruysdaels, zu urteilen. Wir müſſen dies Bild alſo in die Zeit des Berliner Gemäldes ſetzen.

Ich möchte hier prinzipiell noch auf die Entlehnung des Buytewegh-Schemas eingehen. Bei Vergleich der Blätter Buytewegh's mit derartigen Gemälden, wird man wohl ſofort die Gleichartigkeit des Schemas zugeben, dann wird aber die Dürftigkeit des Laubes bei dieſem und die Kompaktheit bei jenen Bildern ſtutzig machen. Hier iſt zu beachten, daß einerſeits Buytewegh ſehr ſtark graphiſch arbeitet, ſeine Baumotive ſind ja auch für ſeine Zeit Einzigartiges, und daß er andererſeits, da die Folge der Landſchaften ſchon 1621 erſchien, einer etwas früheren Stilſtufe angehörte. Die nächſte Generation neigte weit mehr zum Fülligen und wird daher ſtiliſtiſch wandelbare Dinge in eine ihr angenehmere Formſprache überſetzen. Möglich iſt fernerhin auch, da ſich kopierende Benutzung der Blätter Buytewegh's nicht nachweiſen läßt, eine Übernahme auf dem Wege über Saftleven, deſſen Folge von 1628 ja ſchon die größere Fülle und Geſchloſſenheit der Laubmaſſen zeigt (vgl. Tafel 12 und Tafel 71). Jedenfalls gab Buytewegh auf alle Fälle den Anſtoß zu dieſen Kompoſitionen.

Die folgenden Jahre bringen für Ruysdael eine ſtetige Weiterentwicklung des Schemas. Statt des horizontalen Erdſtreifen gibt der Meiſter nunmehr mit Vorliebe einen Waſſerſtreifen, läßt auch die obere Horizontale, wie ſchon auf dem Hamburger Bild von 1632 (Tafel 57) in eine leichte, räumlich empfundene Schräge übergehen. Gerade dieſe Hamburger Flußlandſchaft bietet für das taſtende Weiterſchreiten viel Charakteriſtiſches, wobei aber Vergleichspunkte zu Goyen eigentlich, wenn man ganz eng ſucht, fehlen. Dieſer dürftige und magere Landſtreifen iſt für Goyen nicht möglich, um dieſe Zeit entſteht ſein Braunſchweiger Dünenbild. Auch hat Ruysdael nicht den unteren dunklen Abſchluß. In der Tönung herrſcht in Wolken und Fluß ein weißliches Blaugrau, in den Bäumen ein weißliches Grün, das in dem Schatten in Braun übergeht, ebenſo zeigt ſich die Spiegelung des Baumwerks grün und braun. Die Ferne iſt hell-blaugrau. Die Fläche macht einen abſolut undurchſichtigen Eindruck, in der Geſamthaltung überwiegt das Weißgrau.

Auf ähnlicher Stufe der Entwicklung ſtehen die beiden Dresdener Bilder von 1633[117] (Tafel 58); vielleicht etwas fortgeſchrittener – beſonders in der Feinheit der Durchführung – erſcheint „Die Fähre" der Münchener A. P.,[118] die undatiert iſt.

Bezeichnend für die Gemälde dieſer Periode bis an die vierziger Jahre iſt das Ausſehen der Bäume. Es iſt auf einen breiten (meiſt bräunlichen) Unterton, der die Silhouette kompakt macht, das Laub hellgrünlich aufgeſetzt, und zwar, ähnlich wie bei Goyens frühen Bildern, mit kurzen, welligen, dünnen Pinſelſtrichen.

Bei Goyen iſt ein Ringen um die Darſtellung der Atmoſphäre als das bindende Glied der Unendlichkeit fühlbar, bei Ruysdael offenbart ſich die Tendenz der Zeit in der Beobachtung der Beziehungen der taſtbaren Werte, daher alſo ſein Streben und ſeine Bedeutung für die Weiterbildung der Kompoſition. Selbſtverſtändlich hat er auch die Atmoſphäre nicht vernachläſſigt, ohne ihr aber jene Aufmerkſamkeit zuzuwenden, die Goyen auszeichnet. Eine beſondere Vorliebe bringt er den Wolkenbildungen am Himmel entgegen, um derentwegen er ja auch ſehr geſchätzt wird. Nie ordnet er ſpäterhin die Färbung des Himmels ſo bedingungslos und konſequent dem allgemeinen Eindruck unter, wie es Goyen tat. Gewiß wandte auch dieſer dem Himmel zu gewiſſen Zeiten ſeine volle Aufmerkſamkeit zu, aber außer einer gewiſſen Regelloſigkeit beſitzen ſeine Wolken gegenüber Ruysdael ein großes Unterſcheidungsmerkmal. Tief und ſchwer hängen ſie am Himmel, geſättigt und unbeweglich; Ruysdaels Wolken folgen aber einem leichten Windzug, der ſie entführt.

Wenden wir uns wieder der Entwicklung des Meiſters zu. 1639 folgt, um nur ein bekanntes Bild zu nennen, die „Kanallandſchaft" der Aſchaffenburger Schloßgalerie.[119] Dies ehemals gewiß ſehr ſchöne Bild hat durch Verputzen und Reſtaurieren unglaublich gelitten, ſo daß es heute unangenehm porzellanartig wirkt.

Um 1640 vollzieht ſich die Auflöſung der Diagonale in dem Sinne, daß wohl eine gewiſſe ideelle Linie bleibt, die dem Auge aber nur ganz leiſe bewußt wird. Das Motiv, wie auch bei den meiſten vorigen Bildern, bleibt für Ruysdael dauernd dasſelbe, andere Bildvorwürfe muten als Ausnahmen an. Es iſt das Flußufer, an deſſen fernem Ende ſich der Blick über das Waſſer ins Weſenloſe verliert. Die Bilder, die ich jetzt nenne, ſind zugleich die Muſterkarte des für Ruysdael Typiſchen: es ſind die „Flußlandſchaft" von 1641 in Hamburg (Tafel 59) und die „Kanalanſicht" von 1642 in München.[120] Abgeſehen davon, daß die Qualität des Hamburger Bildes weit höher iſt, ähneln ſich die beiden Gemälde in Motiv und Stil außerordentlich.

Zuerſt das Hamburger Bild: Die ſchmale Uferböſchung des Fluſſes führt nach rechts in die Tiefe, wechſelt vom rötlichbraunen Ton der

linken Seite, der ſich auch im Waſſer ſpiegelt, in einen grünlichen Ton rechts, der ſchließlich dort, wo das Ufer in der Waſſerfläche aufgeht, in kalt weißblauer Farbe endet. Das Waſſer iſt grau, der untere Streifen blaugrün (auf der Abbildung zu dunkel). Im Ton der Bäume überwiegt ein gelbbraunes Grün, Himmel und Wolken ſind blau und weißgrau, am Horizont ſchieben ſich gelbliche Lagen ein. Lediglich umgedreht iſt die Kompoſition in München. Die Bäume haben im Inneren ein tief durchſichtiges Braun, außen ein Gelbgrün. Im Waſſer zeigen ſich dem Hamburger Bild ähnliche Erſcheinungen, ebenſo das ſchöne Blau in den Wolken. Himmel und Waſſer gehen ineinander über, feſt und kühl iſt die Ferne, und dieſe breite, kühle Ferne iſt ein ganz charakteriſtiſches Zeichen Ruysdaelſcher Bilder. Aber nur eins von dem, was man aus dieſen Bildern herausleſen kann. Die Mache in den Wolken wird immer breiter, geſtrichener. Wolkenlinien ziehen ſich von der Ferne parallel zur oberen Uferlinie nach vorn, um mit rieſigem Schnörkel nach oben ſich zu ballen. Der Baumſchlag verändert ſich. Wohl iſt, z. B. beim Münchener Bild, ein kleiner Teil kompakt, ſonſt aber malt Ruysdael den Baum über die Farbe des Himmels, der Baum wird durchſichtiger, lockerer. Die Häkchen verſchwinden, Reihen kurzer, nebeneinanderſitzender Striche zeigen den neuen Stil. Dieſe Reihen ändern ihre Richtung, bleiben nicht konſtant wie bei Goyen. Infolge der angewandten Malart ſcheint das Licht dieſer Bilder immer am Horizont zu liegen, die vorderen Bäume ſtehen wie Schemen. Nie wird man auch bei Goyen ſolche innerlich unlebendige, träumeriſche und verſonnene Menſchenſtaffage ſehen, die dabei in jedem ſo fein beobachtet iſt. Meiſt hat ſie nur Silhouetten-Wirkung. Die kühle Ferne, der Wolkenzug und das breite und teilweiſe ſaftige Fließen der Farbe bleibt für Ruysdael eigentümlich.

Um 1642 – 43 wird Goyen ganz tonig und zwar, zum Unterſchied von Ruysdael, von einer konſequent braunen Durchſichtigkeit. Gewiß hat Ruysdael ſich auch dieſer Tendenz zum Auflöſen nicht entziehen können und es auch nicht gewollt, doch ſtimmt er ſeine Bilder auf eine ganz andere Farbe. Für die Frühzeit war das helle Grün bei ihm typiſch, um 1640 iſt das durchaus nicht verſchwunden, aber es herrſchen die grauen Töne vor. Sie ſind undurchſichtig: das unterſcheidet ihn von Goyen. Er geht auch nie ſo weit im Geſamtton wie dieſer, höchſtens, daß ſeine Farben etwas Vertrieben-Fahles annehmen. Überhandnehmen kann der Geſamtton bei ihm auch ſchon nicht, da er dem Himmel ſo gerne ſeine Auf-

merkſamkeit zuwendet, ihn nicht bloß als Raum, ſondern auch als geformten Stoff betrachtet. Von Anbeginn bis zum Ende hat Ruysdael faſt regelmäßig das Verhältnis von Erde zu Himmel wie 1 : 3. Alle dieſe Merkmale treffen bei dem ſehr breit gemalten Bilde von 1642 der Louvre-Galerie[121] zu. Beſonders bemerkenswert iſt die Undurchſichtigkeit des Waſſers. Es kommen hier in den Landpartien auch tiefe, braune Töne vor. Als ſehr ſchönes Bild dieſer Zeit ſei auch die „Flußlandſchaft" in Caſſel (Tafel 60) erwähnt, die wohl nicht mehr in den Rahmen der Betrachtung fällt, aber intereſſant wegen der breiten und paſtoſen Behandlung ſowie wegen der kühlen Färbung iſt. Die Helligkeiten ſolcher Bilder liegen bei Ruysdael meiſt ſchichtartig um den Horizont.

Sehr ähnlich dem Münchener Bilde Nr. 2718 zeigt ſich der große Ruysdael von 1644 der Slg. Stumpf.[122] Die Boote auf dem Fluß liegen bei ihm nicht ſo auffällig wie bei Goyen in einer Ebene; das Baumwerk, verglichen mit dem Münchener Bild, iſt aufgelöſter. Den höchſten Grad von Duftigkeit erreicht Ruysdael in der Darmſtädter „Landſchaft mit Reiſewagen"[123] desſelben Jahres, er iſt aber auch hier bei ganz dünnen Farben nicht ſehr transparent. Bei all dem hält er am allgemein-diagonalen Aufbau feſt. Seine Baumzeichnung nähert ſich der Goyenſchen Art, indem er die Striche in einer Richtung führt.

Ruysdael wird immer feiner im Aufbau, immer differenzierter in der Lichtſtimmung. Ein dauernder Sonnenuntergang ſcheint in ſeinen Bildern zu herrſchen. Ich nenne in der Reihenfolge der Entwicklung den Budapeſter „Halt vor dem Wirtshaus" (1649), die „Holländiſche Flachlandſchaft" des Berliner Muſeums (1650), ein kompoſitionell beſonders fein abgewogenes Bild, dann die „Fähre" der Antwerpener Galerie (1657, Tafel 62), ein ſehr ähnliches, aber wohl zeitlich etwas früheres Gemälde 1916 auf der Verſteigerung der Slg. Hölſcher, dann 1659 das Gemälde der Slg. Thieme in Leipzig, 1660 der „Halt vor dem Wirtshaus" in Amſterdam (Tafel 63), das Dresdener Bild „Vieh am Fluß".[124]

Ruysdael erweiſt ſich viel mehr in dieſen Bildern als Baummaler denn Goyen. In den Gemälden gehört, ſofern ſie nicht reine Waſſerlandſchaften ſind, ein großer Teil des Intereſſes den ſchönen und großen Linden, Erlen und Buchen der Ufer und Landſtraßen. Liebevoll bildet er ſie durch, ohne in Kleinlichkeit zu verfallen, licht und frei ſind ihre Kronen, aber auch eigentümlich, wie wenig Schatten ſie werfen, und wie man ihn gar nicht vermißt. Gerade bei Ruysdael kann man ſehr gut an den Bäumen eine allgemeine Zeiterſcheinung verfolgen. Ich meine

die allmählich wieder eintretende Hochſtämmigkeit. Dichte geballte Buſchbaummaſſen am Anfang ſeiner Tätigkeit (Tafel 57 und 58), freier werdend 1641 (Hamburg, Tafel 59) beſonders die außen ſtehenden eines Komplexes; noch ſind die Stämme aber nur ganz vereinzelt bloßgelegt. Um 1650 werden die Bäume einzeln geſtellt (Budapeſt, Antwerpen, Tafel 62), aber der Zweiganſatz liegt möglichſt tief und die Zweige ſtehen dicht, dann verſchiebt ſich das Laub immer weiter nach oben, das Wachstum des Baumes zeigt ſich im Stamm. Das Amſterdamer Bild von 1660 verdeutlicht, wie weit Ruysdael darin gehen konnte (Tafel 63). Ein merkwürdiger Weg von den hochſtämmigen Gewächſen der alten Manieriſtenſchule über die kompakten Buſchbäume bis zu dieſen liebevoll beobachteten Prachtexemplaren der Mitte des 17. Jahrhunderts, gewiß aber auch ein Weg über die bewußte Einſchränkung der Zeit des Barock hinaus, zu einer neuen Effektkunſt, die eben viel zeigen will. Goyen iſt nie ſo weit mitgegangen (ſ. a. Anm. 127).

Ganz zuletzt iſt dann Salomon Ruysdael noch im damaligen Sinne modern geworden, allerdings immer dabei ſo zurückhaltend und kultiviert geblieben, wie nur er es eben ſein konnte. Ich führe dafür das Frankfurter Bild von 1664,[125] eins ſeiner alten Themen an und den ganz wundervollen Münchener „Wartturm an der Landſtraße"[126] aus derſelben Zeit, aber nicht datiert. Der in dieſen Werken faßbare Einfluß kam von einer Richtung, mit der wir uns nur kurz in der Einleitung beſchäftigt haben, die aber bei dieſer Gelegenheit noch einmal erwähnt werden muß.

Nach jenen Generationen von Italienfahrern, die dort unter Elsheimers Einfluß ſtanden, kam, wie erinnerlich, dann die Zeit, wo die Holländer dem Sterne Claude Lorrains folgten. Außer kompoſitionellen Einzelheiten, die aber nicht weit von der allgemeinen Entwicklung fortgehen, iſt es vor allem das Koloriſtiſche, das ſie unter allen Landſchaftern ihrer Heimat kenntlich macht. Sie bringen den immerwährenden glühenden Himmel in die holländiſche Landſchaft, der ſo gar nicht zum wirklichen Holländertum paßt; mitunter behalten ſie deswegen auch in der Heimat die Italienmotive bei oder vermiſchen ſie. Jan Both, ein Haupt dieſer Schule, war um 1640 aus Italien nach Utrecht zurückgekehrt, der Amſterdamer Hackaert wohl um 1658. An dieſe rötlichen bis orangeroten Bilder knüpft Ruysdael an, und beſonders der „Wartturm" zeugt dafür, daß es ein ſelbſtändiges Verarbeiten des Neuen iſt. Manch Lichtfleck und der ſeitliche ſcharfe Lichteinfall mag auch daher

kommen. Jedenfalls trägt gerade dieſes Bild alle Vorzüge Ruysdaelſcher Feinheit an ſich.[127]

Des Künſtlers Stellung in der holländiſchen Kunſt war ſo feſt, daß auch er natürlich eine Schule weiterbildete. Außer ſeinem Sohne Jacob Salomonszoon van Ruysdael, von deſſen Wirken wir uns jetzt eine Vorſtellung machen können, gehört Jacob Iſaacszoon van Ruysdael zu denen, die am Anfang ihrer Laufbahn von ihm lernten, doch gehört er eben nur mit früheſten Werken in den Rahmen dieſer Arbeit. Zu den erſten Anhängern des Meiſters möchte ich als wichtigſte zählen: Frans de Momper, Claes Molenaer und der frühe Guillam du Bois.

Frans de Momper war vielleicht der Sohn Joffes, alſo Vlame, und hat auch in Antwerpen begonnen. Wohl um 1607 dort geboren, wurde er 1629 Meiſter. Aus irgendwelchen Gründen verließ er ſeine Heimat, war lange Zeit im Haag, 1647 in Haarlem, 1648 in Amſterdam, wo er ſich im nächſten Jahre auch verheiratete, und ſtarb ſchließlich 1660 in Antwerpen. In Amſterdam oder auch ſchon früher geriet er anſcheinend in den Bann Ruysdaels, deſſen Einfluß deutlich ſpürbar wird, ohne daß Momper aber ſeine vlämiſche Eigenart verliert und zum Nachahmer herabſinkt. Ich nenne als beſonders typiſche Beiſpiele ſeiner Kunſt die Gemälde in Caſſel (Tafel 65), Schwerin und Berlin.[128] Ruysdaels charakteriſtiſche Dinge: die kühle Ferne, das flüſſige Malen, der Diagonalaufbau erſcheinen bei Momper. Eigenſchaften, die ihm als Vlamen, wie überhaupt die ganze Bildgeſtaltung, fremd ſein mußten. Im Innerſten verleugnet er auch nicht ſein Vlamentum. Seine Bilder bleiben mehr dekorativ, mehr in bezug auf die Umgebung geſehen, das Intereſſe am einzelnen Ding, ſeinem Daſeinswert bleibt, wie das losgelöſte Stehen des Caſſeler Turms zeigt. Aber er iſt doch ein ſehr guter und feiner Maler, der ohne zu ſtolpern auch den holländiſchen Weg gehen konnte.[129] Leider ſind ſeine Bilder nie datiert und meiſt auch nicht ſigniert, ſo daß weitere Feſtſtellungen ſich nicht leicht anſtellen laſſen.

Weit weniger bedeutend, in frühen Bildern aber doch auch von Feinheit, iſt Claes Molenaer. Er ſoll vor 1620 in Haarlem geboren ſein, und ſtarb dort 1676. Sein früheſtes Bild, die „Bleiche bei Haarlem" in Leipzig,[130] iſt auch ſein beſtes. Es zeigt nicht nur in den federigen Bäumen die Einflüſſe Ruysdaels, ſondern auch manche von Goyen. In ſeinem Haupttyp von Bildern variiert er aber ein Thema Ruysdaels bis zum Manierismus hin. Derartige Bilder finden ſich in Braunſchweig

(Tafel 69), Caſſel, Schleißheim, Stuttgart und anderwärts. Es iſt die Kompoſition der „Fähre", nur bei weitem vergröbert, zuletzt ohne eine Spur von Künſtlertum gemalt. Sie werden allmählich, je ſpäter ſie gemalt ſind, in der Farbe Blaugrün, beſonders in den Bäumen, die übrigens das Auffälligſte ſind. An den dünnen glatten Äſten und Stämmen ſitzt das Laubwerk in großen Komplexen wie Wattebäuſchchen übereinander, durchſichtig iſt der Baum nur zwiſchen dieſen pilzförmigen Gebilden.

Neben Molenaer iſt Salomons Sohn, Jacob II. Ruysdael[131] ein Künſtler von durchaus anſtändigem Niveau. Allerdings heben ſich ſeine Bilder nicht über den Durchſchnitt, er ſchafft auch keine neuen Werte, aber es bleibt immer ein Reſt von Liebe zur Sache in ihm. Viel breiter, ſchwerer und ohne den Geiſt ſeines Vaters malt er. Meiſt ſind es Waldeingänge oder ähnliches wie das früheſte datierte Bild von 1651 in Caſſel (Tafel 66).

# HERMANN SAFTLEVEN

Vielleicht dürfte Hermann Saftleven in einer Geſchichte der holländiſchen Landſchaftsmalerei keinen ſo breiten Raum einnehmen, wie ihm hier zugeteilt wird, und nach alter Einſchätzung müßte er ſogar faſt übergangen werden. Er iſt aber in mancher Hinſicht für uns intereſſant und bedeutſam, ſchon im Hinblick darauf, daß er im 18. Jahrhundert in Deutſchland geſchätzt und nachgeahmt wurde. Die deutſche Vedutenmalerei des 18. Jahrhunderts: Schütz, Junckers, Kobell u. a. fußen zu einem Teil auf den Venezianern, zum andern Teil auf ſeinem Werk. Abgeſehen davon, bietet er in ſeiner Entwicklung ein Beiſpiel chamäleonartiger Wandelbarkeit von ſtrengſter Art zu reinſter Modekunſt für das breite Publikum, ein Muſterbeiſpiel, weſſen wir uns bei holländiſchen Künſtlern verſehen können. Man darf aber auch ſeine künſtleriſchen Qualitäten nicht unterſchätzen, beſonders was er als Graphiker und in ſeiner mittleren Periode als Zeichner geleiſtet hat. Auch als Vermittler und Überſetzer individuellſter Kunſt in gangbare Münze ſcheint er eine Rolle geſpielt zu haben. Schon Houbraken iſt es aufgefallen, daß Saftleven am Anfang ſeiner Tätigkeit die „Maler ſowohl in Farbe als auch in Anordnung nachahmte", während er ſich dann „eine eigene Manier" aneignete.

Einigen Aufſchluß gibt wenigſtens sein Lebenslauf. Er wurde 1609 in Rotterdam geboren, heiratete 1633 Anna von Vliedt aus Utrecht, iſt 1634 in dieſer Stadt und ſtirbt dort 1685. Wir müſſen uns erinnern, daß Willem Buytewegh 1617 wieder nach Rotterdam zurückkehrte, wo er 1627 auch ſtarb, dann aber auch, daß Utrecht die Hochburg des Romanismus und der Elsheimer-Nachahmer war. Daß Saftleven ein Schüler Goyens geweſen ſein ſoll, iſt wohl ein Märchen, möglich iſt das Schulverhältnis zu ſeinem Bruder Cornelis, trotzdem er nur wenig jünger war: wirklich feſtſtellen kann man aber nur die Abhängigkeit von Willem Buytewegh.

Ausgangspunkt für die Betrachtung iſt eine radierte Folge von vier Landſchaften[132] (Tafel 71), die auf dem erſten Blatt mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1627 verſehen iſt. Das Monogramm hat die ungewöhnliche Form HL und noch nicht die kalligraphiſchen Züge der ſpäteren Zeit. Ein Zweifel dieſerhalb iſt unbegründet, da die Blätter ſtiliſtiſch mit einer vollkommen ſicheren Radierung (B. 34, Tafel 72, 1) genau übereinſtimmen, und dasſelbe Monogramm auch noch bei anderen

Werken erſcheint, ſo bei der Berliner Zeichnung Nr. 5305 (Tafel 70, 2). Betrachten wir die vier Landſchaften. Als erſter und ſtärkſter Eindruck bleibt die Ähnlichkeit des Schemas mit Buyteweghs Landſchaftsfolge von 1621 (Tafel 10). Die Ähnlichkeit geht aber noch weiter und erſtreckt ſich bis auf das Format, das bei Saftleven nur etwas geringer iſt. Die Schlangenbäume, die Art Buſchhecken zu geben, die Bodenſtruktur (vgl. Buytewegh, v. d. Kellen 32 – Saftleven, Rigal 38) zeigen Anlehnung an den älteren Meiſter ſelbſt bis in die Wolkenbildung, wie die Auflöſung in Punkte auf der Landſchaft Rigal 39 beweiſt. Ein großer Unterſchied, aber ein im Temperament beider begründeter, läßt ſich konſtatieren. Buytewegh iſt der weit Graphiſchere von beiden, ſeine Linien haben Ausdruckswert in ſich, deswegen wirken die Bäume auf ſeinen Schöpfungen auch nicht ſinnlos. Saftleven dagegen iſt durchaus maleriſch veranlagt, er muß die Stämme mit Laubwerk umkleiden. Typiſch für dieſe Tendenz iſt, daß erſt die Stämme gezeichnet werden und dann, um die Leere zu füllen, links und rechts dürftiges Laub angefügt wird, ſo daß die Senkrechten hell auf dunklem Hintergrund ſtehen. Saftleven iſt im ganzen weit flüchtiger und abgeſchwächter als ſein Vorbild.

Mit dieſer Landſchaftsfolge hängt eine Berliner Zeichnung (Tafel 70, 2) und die Radierung B. 34 (Tafel 72, 1) zuſammen. Die Zeichnung gehört dem Stil nach in dieſelbe Zeit, es weiſt auch die Gleichheit des Monogramms, wie ſchon erwähnt, darauf hin. Auffallend ſtark erinnert hier an Buytewegh, abgeſehen von der Kompoſition, ein Motiv wie der Baum über der Scheune. Das knollige Umſchreiben der Blattkomplexe und die traubenförmige Struktur weiſen in dieſelbe Richtung.

Hiermit dürften wiederum drei Zeichnungen im Braunſchweiger graphiſchen Kabinett zuſammengehen, die eines der intereſſanteſten Probleme bilden. Das erſte Blatt zeigt eine Waldwieſe (Tafel 70, 1), das zweite einen freiſtehenden Baum mit der Unterſchrift „Na het Leven", und das dritte ein ähnliches Motiv. Am unfreieſten erſcheint das erſtgenannte Blatt. Es iſt durchaus in allem von Buytewegh'ſcher Art, auf Einzelheiten, wie Wachstum der Bäume, die Äſte, das Schema, braucht nicht einmal eingegangen zu werden. Abgeſehen davon iſt es aber auch ſchülerhaft und leer: ſo wirken die Schraffuren des Bodens nicht ganz ſchmiegſam, das Baumlaub rechts oben iſt unverſtanden, links kleben die Bäume aufeinander, z. B. der überhängende Aſt links; er nimmt die anderen wie ein Ährenbüſchel zuſammen. Zugleich macht ſich eine Tendenz für rundlichen Strich fühlbar, ſo: oben rechts, am Baum links, an

den Büſchen vor der mittleren Baumwand. Das Ganze iſt wohl die Nachzeichnung eines Buytewegh-Blattes. Die zweite Zeichnung „Na het Leven" bietet wieder das Knollige, aber auch ſonſt noch manches von der erſten Zeichnung, z. B. die Beobachtung des Baumwuchſes und den Verſuch, auch ſolche eigenwillige Linien zu bringen, während manches durchaus ſtiliſiert geſehen iſt. Ebenſo verhält es ſich im dritten Blatt. Alle drei gehören derſelben Perſönlichkeit.

Sie ſind von Saftleven. Es iſt ſeine mitunter betonende Art der Linienführung, wie ſie ſich auf ſpäteren Kreidezeichnungen zeigt; auch die knolligen Blattgruppen der zweiten Zeichnung geben ganz ſeine Art. Zuerſt hat er alſo Buytewegh kopiert und dann mit den gelernten formalen Mitteln nach der Natur zu zeichnen verſucht.

Nicht allzu weit hinter die Folge der Radierungen müſſen wir B. 34 ſetzen (Tafel 72,1). Schon viel von den Vorzügen Saftlevenſcher Radierungen in Feinheit und weichem Ton meldet ſich, ebenſo unverkennbar ſind aber auch die Zuſammenhänge mit der Folge von 1627 in der Baumſtruktur, dem Schema und mit der Berliner Zeichnung in der Bodengeſtaltung, den Hecken uſw. Die Radierung iſt aber ſchon viel freier gegenüber dieſen Blättern in der Baumbehandlung, beſonders deutlich am Baum rechts vom Gehöft, deſſen Krone frei und leicht, aber auch füllig aufſitzt.

Der Künſtler war in allem Eklektiker. Abgeſehen von der Folge B. 12 – 17,[133] die in ihrer diagonalen Kompoſition durchaus an die gleichzeitige Kunſt der Nationalen anknüpft, iſt das hübſche Caſſeler Gemälde von 1646, der „Eislauf vor Utrecht",[134] zu nennen. Der Aufbau ſchließt ſich an Goyenſche Bilder an. Manches erinnert aber auch an Iſaac Oſtade. Doch bleibt Saftleven in der Farbengebung von dieſen unbeeinflußt. Im Himmel wechſeln die Töne vom Blau-Violett über helles, branſtiges Rötlich zu ſchwefligem Gelb am Horizont, die Stadt im Hintergrund iſt bläulich-violett, die Mauer links mit den Türmen braun, die Töne im Eis grünlichbraun und blau rechts. Der Farbenauftrag iſt dicht und mager, nichts von dem impreſſioniſtiſchen Aufbauen der Farben, ſondern ſorgſames Vertreiben herrſcht vor. Kalt und porzellanartig wirkt das Bild. Hier liegt die Beziehung zu der Utrechter Kunſt, wo Poelenburgh den Ton angab, und hiermit wendet Saftleven ſich von der Darſtellung der Natur ab, wie Houbraken ihn erſt charakteriſierte. Dieſe Umwandlung zur Utrechter Malerei ging aber langſam vonſtatten, ſehr gut läßt ſie ſich aber an ſeinen Radierungen beobachten. 1635 hat er die

in Berlin befindliche Paſtor-Fido-Szene als Gegenſtück zu einem Bilde Poelenburghs gemalt.[135] Noch vor das Caſſeler Gemälde, das ich aber vorwegnahm, um ſeine Wandlung anzudeuten, gehört die Radierung des „Waldigen Hügels" von 1644 (B. 27).[136] Der Baumſchlag hat gegenüber den ſpäteren Blättern noch Knolliges und iſt nicht ſo zackig wie bei der „Höhe mit Ausblick" von 1647 (B. 28, Tafel 72, 2). Dieſe Blätter ſind von außerordentlich feiner und delikater Behandlung, Glanzſtücke der holländiſchen Radierkunſt; die „Wtte vrouwen poort" von 1646 iſt auch ſolch eine Meiſterleiſtung. Zugleich kommt aber auch etwas Pathetiſches in die Auffaſſung, das in einigem an Jacob Ruysdael erinnert, mit ihm aber im Grunde nichts zu tun hat, wie ja ſchon das Datum beweiſt.[137] Das Pathos liegt zum Teil in dem Kontraſt zwiſchen den rieſigen, dunklen Eichen des Vordergrundes, der kleinen Staffage und der hügeligen, lichten Ferne. Der Baumſchlag erinnert an Cornelis Vroom, der anſcheinend zuerſt in der nationalen Richtung das Zentripetale einführte, vermutlich angeregt durch die Neu-Romaniſten. Zum mindeſten wirkt in der Kuliſſenhaftigkeit des Hügels und der Bäume etwas von der Art der Both nach, etwas, was dann auch in der diagonal gebauten Landſchaftsfolge B. 22 – 25[138] deutlich wird.

Später gelangt Jacob van Ruysdael zur Herrſchaft über Saftleven, ſo in der Berliner Zeichnung Nr. 5354 und ähnlichen; die ſchönen Kreidezeichnungen, auf die oben hingedeutet wurde, fallen aber in die mittlere Zeit um 1640.

Wenn aber von Saftleven als Maler geſprochen wird, ſo denkt man an ſeine Gebirgslandſchaften mit Flußläufen, die eigentlich einen Rückfall in ältere Kunſt zeigen, eine der vielen Abarten, in der das ſpäte Holländertum ſich ausſprach.

Bräunlich, dunkel und unangenehm wirkt noch die 1641 datierte Gebirgslandſchaft in Aſchaffenburg.[139] Hier ſpielen alte Motive in der Art Mompers hinein.

Die typiſchen, bekannten Landſchaften finden wir mit Daten von: 1650 (Frankfurt), 1654, 1655 (Amſterdam), 1656 (Aſchaffenburg) und beſonders häufig nach 1660. Sie werden immer zierlicher in der Ausführung, ſind meiſt ſtark von oben geſehen, geben aber nie den Standpunkt an. Hier hat er von Hercules Seghers gelernt. Beſonders liebte Saftleven das Leben auf den Flüſſen darzuſtellen, und dieſer Vorliebe verdanken wir viele kleine, reizende Zeichnungen, teils einfarbig, teils auch koloriert (z. B. Berlin, K.-K. 2307 – 2312). Dazu hat er gleichartige

Radierungen geſchaffen, die merkwürdig den reizenden Blättchen des Bartholomäus Breenbergh in Utrecht ähneln.

Gegenüber ſeinen Nachahmern – es ſind deren viele, z. B. Gyſels, Griffier, und man hat den Wunſch, einmal dieſe Schule beſonders zu unterſuchen –, gegenüber dieſen alſo beſitzt er immer eine gewiſſe Fülle der Formen bei aller miniaturhaften Feinheit und maleriſchen Takt, bleibt auch immer sehr ehrlich in der Arbeit.

Nach Houbraken war er mit Poelenburgh und Dirck van der Liſſe in Utrecht befreundet. Dieſe haben ihn vermutlich zu der kleinformatigen Arbeitsweiſe gebracht und auch in der Farbe beeinflußt, beſonders in ſpäteren Bildern. Nach 1660 nenne ich: 1660 Schwerin, 1661 Amſterdam, 1663 Schwerin, ebenſo 1667. Beſonders letztere beiden Bilder weiſen im ſchichtartigen Aufbau und den weißlichen Tönen auf Dirck van der Liſſe hin. Dieſe Reihe läßt ſich beliebig fortſetzen, Saftlevens Bilder fehlen in keiner Galerie. Houbraken ahnte richtig, wenn er meinte, daß ihm „ſtets ein Platz in den beſten Galerien gegönnt ſein wird". Erwähnen möchte ich noch, daß er Rhein- und Moſelanſichten nach der Natur malte, die ſpäter eben das Vorbild für die deutſchen Vedutenmaler gaben.

Es ſei dann noch aufmerkſam gemacht auf die ſtark zum Rokokohaften Iſaac Moucherons neigende Zeichnung Nr. 2898 in Berlin,[140] die im ſchichtigen, kuliſſenhaften und ſymmetriſchen Aufbau ſowie in der unwirklichen, paſtellhaften Färbung den Weg weiſt, wohin ſchließlich auch die holländiſche Landſchaftskunſt geht.

## V.

# DIE LANDSCHAFT UM SEGHERS-REMBRANDT (HEROISCHE RICHTUNG)

MOMPERs Stellung in der Landſchaftskunſt ſeiner Zeit in Flandern, zeichnet man vielleicht am beſten, wenn man ſagt: er führte ſie aus der Verniedlichung heraus und gab ihr einen großen, einheitlichen Zug wieder, dem ein gewiſſes pathetiſch-romantiſches Gefühl zugrunde lag. Seine Kunſt zeigt ſich nicht frei von Manierismus und dekorativer Flüchtigkeit, beſitzt aber – beſonders in den Farben – eine leuchtende Kraft, an der gleichzeitige Erzeugniſſe anderer Künſtler ſchwächlich erſcheinen. In Kompoſition und Struktur ſchließt er ſich eng an die alte Schule der Patinir-Herry met de Bles an, übernimmt aber auch fortſchrittliche Elemente vom Bauern-Brueghel: eine gewiſſe Kontinuierlichkeit und fortgeſchrittene Geſamtauffaſſung im Sinne eines Naturausſchnittes. Mompers Endergebnis um 1600 iſt das Herumführen einer kontinuierlichen hohen Wand um eine meiſt ſchmale Vordergrundskuliſſe der anderen Seite (Tafel 81 und 82). Dazwiſchen in der Senke liegt der Angelpunkt der Kompoſition, der auch koloriſtiſch am ſtärkſten akzentuiert iſt. Hier changieren die Töne zwiſchen Blau-Grün-Gelb und Orange und verſchwimmen mit dem Horizont. In allem bleibt aber ein ſtarkes Pathos. Mit dem Einfluß der Elsheimer-Schule – irgendwo muß er ihn erfahren haben – nähern ſich ſeine Gemälde in Struktur und der tieferen Färbung ſehr denen Uytenbroecks, bleiben aber durch Großzügigkeit der Linien und flotte Mache wiederum ſehr weit von Derartigem verſchieden (Tafel 84 und Schwerin). Als erſter Holländer nimmt Hercules Seghers die Anregungen des Vlamen in ausgedehnterem Maßſtabe auf. Es muß dies auf ſeiner Reiſe nach Belgien kurz nach 1630 geſchehen ſein. Formal zeigen einige Blätter engſte Verwandtſchaft mit dem alten Meiſter, der als kongeniale Natur für Seghers ſtärkſte Anziehungskraft gehabt haben muß. Selbſt eine Flachlandſchaft wie die des

Seghers der Slg. Edward Speyer[141] und Mompers „Frühlingsbild" in Braunfchweig (Tafel 78) bieten weitgehende Vergleichspunkte in Kompofition, Silhouettenwirkung, Aufbau der fernen Berge und in der Lichtbehandlung. Aber wo Momper freundlich-hell ift, wird Seghers düfter-romantifch und heroifch, wo der ältere flüchtig arbeitet, alles dem Gefamteindruck unterordnet, verbohrt fich der Holländer in Einzelheiten – die ganze Landfchaft ift dynamifch viel bewegter. Schließlich könnten felbft die Farben auf der fpäteren Berliner Flachlandfchaft (Tafel 90) fehr wohl die Zurückführung auf Momper vertragen; nirgends fonft finden wir folche abftrakt gefehenen Töne.

Wie Seghers aus einer anderen Schule kam, ehe er durch die Berührung mit Momper zu letzter Größe aufwuchs, fo ift auch Rembrandt – fein eigentlicher Nachfolger – von anderer künftlerifcher Herkunft, ehe er in Seghers' Art die ihm paffende Form fand. War es dort Coninxloo, fo ift es hier Elsheimer-Laftmann, die feine Erftlingsarbeiten beherrfchten. Mit 1636 fetzt die Reihe der Werke ein, die Rembrandt feft mit dem Namen des großen Radierers Seghers verknüpfen. Kompofition und Beleuchtungsart zeigen ganz eindeutige Ähnlichkeiten. In der Folge wird Rembrandt nur lediglich klarer und größer.

Von Seghers ausgehend, aber auch nicht unbeeinflußt von Rembrandt, dem er befreundet war, reiht fich Roelant Roghman (1597 bis 1686, Amfterdam) diefer Richtung an (Tafel 26, 1). Befonders bergige Zeichnungen mit gleichen Kompofitionsmotiven beweifen feine Zugehörigkeit, doch bleibt er weit zahmer als jene Großmeifter, ift vielmehr nur ein gefchickter Verwender ihrer Formen, nimmt zuletzt auch Einflüffe der Both-Schule auf.

Philips Koninck (1619 – 1688), vermutlich Rembrandt-Schüler, befchränkt fich dann ganz im Motiv auf feine heimatlichen Gegenden, und ift der Flachlandfchaftler par excellence. Aber nie kann man ihn von der Goyenfchen Richtung ableiten, mit der allerdings die Motive aufs engfte verwandt find. Erftens geht er in der Kompofition immer vom Herumführen um eine Kuliffe aus, jenes typifche Motiv der Momper-Schule, dann find feine paftos und undurchfichtig aufgetragenen Farben nur Rembrandt verwandt, und als gewichtigftes Moment ift ihm ebenfalls der heroifch-pathetifche Zug im Schaffen eigen. Seine Bilder gehören zum Schönften der fpäten Landfchaft. Eigentümlich find ihm lederartige Gebüfche an den Häufern, ein gewiffes Schwellen der Bodenfläche und die Schrägführung im Vordergrund, auf die – nach hinten verftärkt –

wagerechte Schichtung folgt. Gegen die ſpäte Zeit hin (Bild bei James Simon, Berlin, Frankfurt Nr. 252, Amſterdam Nr. 1370 bez. 1665 und Amſterdam Nr. 1309 bez. 1676) zeigt die Ferne Gebirge in milchig bläulichen und gelblichen Tönen – Einflüſſe der italieniſierenden Schule – und der Baumſchlag jene Hochſtämmigkeit, die ein allgemeines Zeichen der Zeit iſt (Tafel 90 – 92). Koninck hat ſich alſo auch nicht von den Erſcheinungen der Effektmalerei freihalten können.

Die Rembrandt-Schule hat noch mehr Talente gehabt, die ſich auch mit der Landſchaft beſchäftigten, Eeckhouts Zeichnungen dieſer Art ſind ja bekannt. Der letzte Schüler Rembrandts – Aert de Gelder –, dieſer faſzinierende Koloriſt, iſt noch einmal in die Fußſtapfen Seghersſcher Felslandſchaftsmotive getreten (z. B. Berlin, K.-F.-M. Nr. 806 a). Lediglich das maleriſche Problem iſt übriggeblieben, ſo wie es das zeichneriſche war bei Jan Ruyſcher um 1650, dem geheimnisvollen „jungen Hercules", einem ſchon ganz effekthaſchenden Künſtler.

Einen geringeren Einfluß im Formalen hat ſchließlich Seghers noch auf Allaert van Everdingen, den geiſtigen Rivalen Jacob van Ruysdaels, ausgeübt; dann aber geht die Eigenart dieſer Schule unter und tritt als befruchtendes Element der großen Syntheſe hinzu, die ihren Höhepunkt in Jacob Ruysdael, Hobbema, Everdingen, Wouvermann, Albert Cuyp hat.

Die typiſch-vlämiſche Richtung in der Landſchafterſchule des 16. bis 17. Jahrhunderts vertritt Joſſe de Momper, deswegen typiſch, weil von Patinir über Brueghel der Weg zu ihm führt. Es wäre falſch, ſeine vielen Bilder mit modernen Augen lediglich als in ſich geſchloſſene Darſtellungen betrachten zu wollen. In ihrer Wirkung ſind ſie ſpezifiſch-dekorativ – wie die vlämiſche Kunſt im allgemeinen – und zumeiſt auch wohl für dekorative Zwecke in ihren größeren Exemplaren berechnet geweſen.[142] Ebenſo unrichtig wäre es, nun aber alles als dekoratives Mittelgut abtun zu wollen. Momper iſt in ſeiner Art eine volle Perſönlichkeit und von weitreichendem Einfluß. In ſeinen beſten Werken fühlt man einen ſtarken romantiſchen Zauber bei durchaus großzügiger Mache und Auffaſſung der Landſchaft. Durch techniſche ſowie kompoſitionelle Einzelheiten läßt ſich die künſtleriſche Abſtammung von Pieter Brueghel dem Älteren feſtſtellen.[143] Zum Vergleich mögen vom Bauern-Brueghel die „Heimkehr der Herden" in Wien, „Pauli Bekehrung" ebenda, die Zeichnung „Landſchaft mit dem heiligen Hieronimus" beim Fürſten Liechtenſtein, Wien,[144] und von Momper „Der Frühling" in Braunſchweig (Tafel 78) und das Augsburger Bild (Tafel 81) dienen. Man wird in der Kompoſition dieſelben Elemente finden, ebenſo techniſche Einzelheiten wie: die radiale Peripherie der Bäume. Nur iſt bei Momper alles ins Dekorative abgewandelt, bei Brueghel dagegen perſönlicher und feiner. Brueghels eigenſter Stil, ſein Wille zum Raum in ſeiner vollkommenen Kontinuierlichkeit, iſt aber verloren gegangen. Dafür bringt Momper eine heroiſche Romantik hinein (beſonders deutlich in der Beleuchtung), wofür Brueghels Felſen, hierin abhängig von der Patinir-Gruppe, vorgearbeitet hatten. Aus dekorativen Gründen iſt auch bei Momper die ſtarke Dreiteilung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund zu erklären. Brueghel iſt eben auch darin eine durchaus ſinguläre Erſcheinung in der Kunſt ſeiner Zeit.

Mompers Werk hat einige ſtarke Wandlungen durchgemacht. Wir müſſen ſie hier kurz ſkizzieren, weil ſie für ſpätere Zeit wichtig ſind.

Erſchwert wird jegliche Feſtſtellung über Mompers Tätigkeit durch die Tatſache, daß es nur ein datiertes Gemälde gibt, überhaupt die allerwenigſten ſigniert ſind. Aus ſeinen Lebensdaten iſt wenig erſichtlich.

1564 wird Momper in Antwerpen geboren, kommt 1581 in die Gilde

und ſtirbt 1635 ebenda in Antwerpen. Er ſoll in Italien und der Schweiz gereiſt haben.

Das ſignierte und datierte Bild – aus dem Jahre 1601 – befindet ſich in Würzburg (Tafel 80, 2) und ſagt im Grunde wenig. Eine beſtimmte Gruppe von Werken läßt ſich ſofort als ſpät erkennen, da ſie unter dem Einfluß von Elsheimer oder ſeinen Schülern ſteht.

Über Mompers Entwicklung glaube ich folgendes feſtſtellen zu können: nimmt man, wie Rooſes[145] das tut, die ſehr ſchönen Braunſchweiger Bilder als Frühwerke vielleicht um 1590 an, ſo bewegt ſich die Linie über einen Manierismus der nächſtfolgenden Zeit – etwa bis 1600 – zu den lichtgeſättigten Bildern in München, Würzburg (Landſchaft in der Vogelperſpektive, Tafel 82)[146] und den Dresdener Bildern Nr. 874 und ähnlichen. Die Stilſtufe vorher mag die Dresdener Landſchaft Nr. 869 (Tafel 79) dartun. Hinter eine ſtarke Fels-Vorderkuliſſe in tiefem Braun ſchiebt ſich eine zweite – den Mittelplan bedeutend – in grüngelben Tönen; darauf folgt der bergige Hintergrund, vom Grünen zum Gelben hinneigend, die Horizontlinie aber noch erkennen laſſend. Bei Brueghel war zum Beiſpiel in der „Landſchaft mit der Herde" vor allem die Talſenke bloßgelegt und an ihr die Landſchaft kontinuierlich fortentwickelt. Momper verdeckt aber mit ſeinen Felſen jegliches derartige Beſtreben, ſchiebt die Dinge enger aneinander. Bei Brueghel windet ſich auch das Tal zweimal, während Momper ſich mit einem Knick begnügt.

Auf das vereinzelte Landſchaftsmotiv des Würzburger Bildes von 1601 folgen dann wohl die oben angeführten Bilder, die ſich um das Münchener ſcharen. Ihr Hauptmerkmal iſt das Zerfließen des Hintergrundes im Licht in einen gelblichgrünen, auch ins Orange gehenden Ton. Die Kontur des Horizontes verſchwimmt, nur die Farben ſchwingen ſattelartig zu den Bildſeiten. Typiſch für dieſe ganze Periode ſind aber die ſeitlichen Felskuliſſen, meiſt zerriſſen-ſchründig, voll tiefer Spalten und ſpitzer Zacken. Die Randlinien haben immer etwas ſchuppenartig Übereinandergeſtelltes. Ferner ſind die romantiſchen Elemente beachtenswert. Hier und da eine zerzauſte oder entwurzelte Tanne oder ein zerſplitterter Stumpf im Vordergrund (Würzburg von 1601, Augsburg) oder ein verwilderter Zaun, deſſen rohe, mit Latten verbundene Pfähle (Dresden Nr. 871) ſich dunkel vom Hintergrund abheben.

Zum Techniſchen wäre zu erwähnen, daß Momper die Randlinien gern paſtos-ſtrichig gibt, das übrige dünn malt. Das Laub des Vordergrundes tupft er mit einem dazu in mehrere Spitzen gebundenen Pinſel

ſchnell und ſorglos hin. Den Waldbeſtand an den Bergen des Hintergrundes gibt er mit Vorliebe in aufſteigenden kleinen Bogenreihen, die ebenfalls in einem Zuge gezeichnet ſind, ohne daß er die Bäume weiter ſonderlich charakteriſiert. Auffallend iſt übrigens bei dem Würzburger Bild von 1601 der gelbe Lichteinfall im Mittelgrund.

Die letzte Schaffensperiode Mompers ſteht unter dem Einfluß von Elsheimer-Schülern, und zwar vornehmlich dem des Moſes van Uytenbroeck.

Vor allem im Aufbau. Auf einer Seite eine ſtarke Kuliſſe, die, teilweiſe die Hälfte dieſer Seite füllend, in eine Diagonale bis zur anderen unteren Ecke ausläuft. Meiſt entſteht unten noch eine plane niedere Düne, die auf der anderen Seite in die Ferne führt. Dieſe Kuliſſe, aus Felſen oder Gemäuer beſtehend, ſchließt an der Peripherie mit einem Baumkranz, der das Gepräge Elsheimerſcher Herkunft trägt. Momper tupft die Umriſſe nicht mehr radial, ſondern umzieht den Baum, den Formen nachgehend. Die Ferne wird bei ihm klarer, aber jetzt mit Abſicht auf Raumwirkung. Als ſolche Bilder möchte ich nennen die in Dresden Nr. 868 (als Übergang Tafel 84), Schwerin und die der Lepke-Auktion im November 1919.[147] Auch ſeine Palette iſt jetzt ſaftiger und farbiger geworden, beſonders im Hintergrund. Seine Vorliebe für das Romantiſche iſt aber in der Staffage und im Lichteffekt geblieben.

Dieſe Wandlung wird man wohl um 1615 anzuſetzen haben, wo Uytenbroecks Bilder ſehr beliebt waren; doch hat Momper bei aller Wandlung immer ſeinen vlämiſch-dekorativen Grundton gewahrt.

Des Künſtlers Bilder waren ſehr geſchätzt und verbreitet, nicht nur in Flandern, ſondern, was für uns wichtig, auch in Holland, wie die Künſtlerinventare zur Genüge beweiſen. Wie grenzenlos faſt ſeine Produktion war, kann man ſowohl aus dieſen Inventaren bemeſſen als auch aus der jetzt noch bedeutenden Zahl ſeiner erhaltenen Werke. Seine flüſſige, leichte, faſt impreſſioniſtiſche Technik befähigten ihn ſehr wohl zu ſchneller Arbeit.

Sein Nachahmer- und Schülerkreis war in Flandern bedeutend. Nicht nur, daß eine Fülle von ähnlichen Bildern unbekannter Meiſter erhalten iſt, ſondern auch viele der beſſeren Landſchafter des 17. Jahrhunderts in Flandern zählen zu ſeinen Nachfolgern, ſo Tillens, Kerſtiaen de Koning, Kerrincx. Dieſe knüpfen jedoch zumeiſt an die mittlere Zeit an.[148]

# HERCULES SEGHERS

Über Hercules Seghers, wenn man das Werk des Künſtlers für ſich betrachtet, viel Eigenes zu ſagen, iſt nach den Arbeiten Bodes, Springers und letzthin durch das Buch Wilhelm Fraengers kaum noch möglich geblieben. Nun hat aber letzterer, ſo beſtrickend ſeine Beweisführung für die Chronologie der Radierungen des Künſtlers ausſieht, doch in einigem, wie ich glaube, geirrt.[149] Es ſind eben allzu perſönliche Empfindungen, die bei Fraenger für die Datierung ſprechen ſollen. Immerhin werden auch andere Verſuche durchaus hypothetiſch bleiben müſſen; vor allem ſcheinen mir aber die Entwicklungs- und Wirkungsbedingungen der Seghersſchen Kunſt nicht genügend beachtet zu ſein.

Sieht man von den ſchwankenden Beſtimmungsverſuchen Fraengers ab, ſo muß der Verſuch zur Chronologiſierung von folgendem ausgehen: erſtens ſind die Blätter der anſcheinend früheſten Periode, wie der „Waldweg", die „Kleine Kirchenruine" uſw. durch eine Zeichnung Willem Buytewegh s, die von Seghers beeinflußt, dieſe Art widerſpiegelt (Tafel II, 1), vor oder um 1620 anzuſetzen. Zweitens muß die Radierung „Ausſicht aus dem Fenſter" (Katalog Springer 38) zwiſchen 1623 und 1629, vermutlich aber um 1626 entſtanden ſein.[150] Ferner muß die Entſtehung der „Großen Anſicht von Rhenen" vor 1630 liegen, wie durch Springers Katalog unter Nr. 34 gezeigt iſt, und ſchließlich dürfen zur Chronologiſierung die Gemälde nicht außer acht gelaſſen werden.[151] Als letztes für den Stilvergleich iſt zu berückſichtigen, daß der „Schuſter" (C. S. 3), dem ein Blatt Jan Joris van Vliets zugrunde liegt, erſt nach 1635, dem vermutlichen Ausgabejahr der geſchloſſenen Radierungsfolge, geſchaffen ſein kann.

Hercules Seghers wurde um 1589–90 geboren, wie wir aus ſeiner Heiratsurkunde wiſſen.[152] Das erſte Zeugnis ſeines Daſeins als Künſtler erhalten wir bei der Verſteigerung des Nachlaſſes von Gillis van Coninxloo am 19. Januar 1607,[153] wo ſein Vater noch Lehrgeld an die Erben Coninxloos für ſeinen Sohn Hercules Pietersz ſchuldet, und dieſer ſelbſt ein Bild ſeines Lehrmeiſters „Een steenrootsken van Coninxloo met een vergulden lijst (En gebergte)" kauft. Anſcheinend alſo ein frühes Bild des Meiſters, da dieſer in ſpäter Zeit derartiges nicht mehr liebte. Daß Hercules Seghers aber eine Felſenlandſchaft kaufte, läßt eine Vorliebe für dieſe Motive erkennen.

Um ſo erſtaunlicher in Hinblick auf dieſe Daten iſt, daß die früheſten Erzeugniſſe ſeiner Kunſt, die man mit einiger Sicherheit datieren kann, erſt um 1618–20 liegen, dabei müſſen ſie auch zugleich für die Entwicklung des Künſtlers als die Anfänge bezeichnet werden. Es ſind dies die Radierungen: Der Waldweg, C. S. 42, Landſchaft mit der Eiche, C. S. 40, Das Häuschen im Walde, C. S. 41, Die kleine Kirchenruine, C. S. 53.

Ich laſſe die Frage, in welcher Reihenfolge dieſe Blätter entſtanden, dahingeſtellt: vermutlich bildet die „Kleine Kirchenruine" den Schluß dieſer Werke. Im Anſchluß daran wäre wohl „Das Gehöft im Walde", C. S. 32, zu ſetzen.

Fraenger geht in ſeiner kritiſchen Beurteilung aber von einem Blatte aus (die „Kapelle" C. S. 45), das ihm der Inbegriff des frühen, taſtenden Seghers iſt. Ein gut Teil ſeiner individuellen Betrachtungsmethode wird jedoch hinfällig, wenn dies Blatt nicht von Seghers ſein ſollte, wie es mir in der Tat zu fein ſcheint.[154] Wir können uns alſo auf die oben angegebenen Radierungen beſchränken.

Wie ſchon geſagt, ſteht die Zeit durch Zuhilfenahme jener Zeichnung von Buytewegh ungefähr feſt. Fraenger hat ſehr richtig das ungewollt Flächenhaft-Dekorative dieſer Blätter betont, das durch die Kreiſel-Struktur des Baumſchlages und ihre vollkommene Unkörperlichkeit hervorgerufen wird. Das hat Seghers anſcheinend aus Eigenem entwickelt. Weiter in der Beurteilung der Herkunft führt aber ein Eingehen auf das zugrunde liegende Schema. Hier geht Seghers, ſo ungemein neuartig dieſe Blätter auch anmuten, doch tatſächlich von der Dreieckskompoſition ſeines Lehrmeiſters aus, und zwar den Motiven nach von der ſpäten Zeit. Nicht nur bei dem „Waldweg" (ebenſo C. S. 41), ſondern auch bei der „Landſchaft mit der Eiche" und der „Kleinen Kirchenruine" wird man mit Leichtigkeit die Reſte der alten Kompoſitionsmethode finden; ſchließlich wäre auch der Kreiſel-Baumſchlag dann als letzte Konſequenz der Schultradition ſehr wohl möglich.

Die „Ausſicht aus dem Fenſter", die wir um 1626 ſetzen müſſen, zeigt dann ein Verdichten der Technik, das teilweiſe auf die Einführung der Farbe für die Wirkung der Radierung zurückzuführen iſt. Hierauf iſt – mit Fraenger – die „Große Kirchenruine" (C. S. 54) in die Folge zu ſetzen. Als Zeit bleiben die Jahre 1626–30.

Was ſich in der „Landſchaft mit dem Eichbaum" und dem Hintergrund des „Pferdes" (C. S. 60) angeſponnen hat: die Wiedergabe heimatlicher

Ebenen, führt der Künſtler nun in die Tat über. Jetzt entſtehen die „Große Anſicht von Rhenen" (C. S. 34) und anſchließend daran die ſignierte Flachlandſchaft, ebenfalls Rhenen darſtellend, der Berliner Galerie (Nr. 808 a Tafel 85). Im Anſchluß, ob zeitlich ſehr nahe iſt ungewiß, bleibt auch die „Flußniederung" (C. S. 30), die „Landſchaft mit den zwei Windmühlen" (C. S. 35).

Sicher iſt, daß die „Große Anſicht von Rhenen" vor 1630 entſtand. Nach ſtilkritiſchen Erwägungen iſt ſie aber ſehr dicht an dieſen Termin heranzurücken. Die Berliner Landſchaft 808 a zeigt mit ihr beſonders im flachen Aneinanderſchichten der vorderen Bodenwellen, Reſten der alten Kompoſition, engſte Verwandtſchaft. Auch für ſie iſt die Entſtehungszeit ſchon äußerlich ungefähr auf dasſelbe Datum zu ſetzen.[151] Die „Flachlandſchaft bei dem Eichbaum" zeigt im Gegenſatz zu dieſen beiden Werken noch rundlichere Formen im Gelände. Auf Grund dieſer beiden Merkmale wird man auch die beiden obengenannten Werke einreihen können. Nie aber, und das muß gegenüber der Neigung Fraengers feſtgeſtellt werden, ſind alle Flachlandſchaften in Gemälde und Radierung um einen Zeitpunkt – etwa um dieſen um 1630 – zu legen.

Hercules Seghers muß nun gereift ſein, das zeigen ſeine Bilder, und das zeigen auch Urkunden. Nur die Frage „wann und wohin" ſteht noch offen. Fraenger möchte ihn am liebſten zwiſchen 1626 und 1629 ſeinen Weg in die Fremde nehmen laſſen,[155] da in dieſen Jahren keine Urkunden über ihn in Amſterdam erhalten ſind. Zwar ſind auch keine ſolchen von 1623 bis 1626 erhalten, aber dies lehnt Fraenger ab. Nach der hier entworfenen Skizze ſeines Lebenswerkes muß jede Reiſe bis 1630 abgeſtritten werden. Der Zeitpunkt ſcheint mir auch erſt ſpäter zu liegen, und es wird darauf gleich zurückzukommen ſein. Zur Beantwortung iſt nämlich noch die Frage „wohin?" von ausſchlaggebender Wichtigkeit. Bode beantwortet ſie – in ähnlicher Weiſe auch Goldſchmidt – mit einem ſüdlichen Reiſeziel, etwa den Alpen oder dem Karſt. Beide ſtützen ſich auf die Ähnlichkeit in den Felsformationen. Fraenger teilt die Reiſe in zwei Stationen, in Brabant, alſo das Maastal, und in die Alpen. Ich möchte annehmen, daß Seghers nur Belgien bereiſte. Wir beſitzen ein Bild des Meiſters, eine Anſicht von Brüſſel mit St. Gudula darſtellend.[156] Nach Brüſſel gelangte er alſo beſtimmt. Nichts einfacher als wenn man annimmt, daß er vom Maastal aus die Stadt beſuchte. Die „Landſchaft mit den ſpitzen Felſen" (C. S. 9), die „Landſchaft mit dem Waſſerfall" (C. S. 22, erſter Zuſtand) und andere ſcheinen Veduten

der Maasgegend zu ſein. Die ſpäteren Blätter zeigen, außer einer weiteren Zerſetzung der Formen, im Motiviſchen nirgends weſentlich Neues. Houbrakens Ausſpruch: „er ging mit ganzen Provinzen ſchwanger", kann ſehr wohl ein Beleg ſein, daß dieſe Veränderungen im Bildaufbau eben durch den örtlichen Abſtand von ſeinem Vorbild – gewiſſermaßen durch innere Verarbeitung – entſtand, als er ſich wieder in Holland aufhielt. Im übrigen aber muß er in den ſpaniſchen Niederlanden mit dem Werk eines anderen Gebirgsmalers in Berührung gekommen ſein, nämlich mit dem Joſſe de Mompers, der auf ihn in vielen Dingen einen großen Eindruck machte.

Als datum post der Reiſe wäre alſo 1630 anzunehmen. Für die Feſtlegung der äußerſten Zeitgrenze bleibt nur ein Umweg übrig. Der Einfluß Seghers auf Rembrandt wird zum erſtenmal für uns faßbar in jenem Bild der „Taufe des Kämmerers" von 1636 (Tafel 86/87), und zwar geht dieſer von den kompliziert bergigen Landſchaften der ſpäteſten Zeit aus. Demnach hätten wir als Datum der Reiſe 1630 – 1636 zu nehmen, letzteres aber nur als äußerſte Grenze. Betrachten wir die Urkunden-Tabelle zum Leben des Künſtlers, ſo finden wir von 1614 bis 1629 eine geſchloſſene Reihe aus Amſterdam (ſchon deswegen möchte ich ihn dazwiſchen keine Reiſe machen laſſen). 1631 ſtammt aber eine Urkunde aus Utrecht, 1633 eine aus dem Haag; er änderte alſo ſeinen Wohnſitz. Zuletzt aber, Urkunden gibt es nicht mehr, muß er wieder in Amſterdam geweſen ſein, dem Zeugnis Houbrakens, dem Inventar Joh. de Renialme und dem Zuſammenhang mit Rembrandt nach zu urteilen. Alle Umſtände ſtimmen: Seghers wird kurz nach 1630 in Belgien gereiſt haben.

Wir müſſen uns hüten, ſeine Werke zu genau einzelnen Epochen zuweiſen zu wollen. Es iſt jedes einzelne ſo perſönlich, daß es ſich ſchwer einer ſtrikten Entwicklungslinie einordnen läßt, und auch Fraengers Verſuch wird ſich nicht aufrecht erhalten laſſen. Man kann in vielen Fällen nur ganz allgemein andeuten.

Das intereſſanteſte Problem für die ſpäte Zeit bleibt für uns der Zuſammenhang mit Momper. Zuerſt muß man eine ſeeliſche Verwandtſchaft zwiſchen beiden feſtſtellen. Schon in Seghers Früh-Radierungen, dann in beiden Kirchenruinen, dem „Großen Baum" uſw. liegt doch ein Pathos, das dieſe Werkchen, ebenſo wie die Anſichten von Rhenen der ſeeliſchen Einſtellung der übrigen holländiſchen Landſchafter entrückt. Fraenger verſucht es, kraß ausgedrückt, auf pſychiſche Störungen zurück-

zuführen. Jeder Verſuch der Formulierung bleibt ſchließlich ein Spiel mit Worten. Sicher iſt es aber ein gewiſſes empfindlich-romantiſches Element von nervöſeſter Reizbarkeit. Das machte ihn für die Landſchaftskunſt des Momper empfänglich.

Jedoch mit ſeeliſchen Einſtellungen allein in ſolchen Fällen zu operieren bleibt mißlich, wenn die Vergleiche nicht durch Formales unterſtützt werden. Dieſe Forderung wird ziemlich eindeutig erfüllt.[157] Motive Seghers wie die beſonders beliebten abgebrochenen oder kahlen Tannen im Vordergrund, ſo auf der „Landſchaft mit den Baumſtümpfen" (C. S. 15), der „Landſchaft mit den abgebrochenen Fichten" (C. S. 27), der „Großen Landſchaft mit dem Knüppelgelände" (C. S. 29), der „Landſchaft mit dem Fichtenzweig" (C. S. 11) zeigen, verglichen mit Momper in der „Landſchaft mit Mühle" (Dresden Nr. 869, Tafel 79), dem Würzburger Bild von 1601 (Tafel 80, 2) und anderen die größte Ähnlichkeit. Ebenſo ſind die ſchründigen Felsformationen, beſonders in des Vlamen ſpäter Zeit (vgl. Augsburg, Dresden 868, Tafel 81, Tafel 84), denen des Seghers aufs engſte verwandt.

Das Hauptgewicht möchte ich aber auf das Kompoſitionelle legen. Ich greife, es iſt beliebig, die „Felſige Flußlandſchaft mit dem Fahrweg" (C. S. 25) und das Augsburger Gemälde Mompers heraus. Die Kompoſition iſt die gleiche (nur immer Seiten – verkehrt). Auf einer Seite führt eine Bergflucht in die Tiefe, auf der anderen ſchiebt ſich eine Kuliſſe in die Bildfläche und gibt vorne unten eine breite, rahmende Stütze. Das Tal, das vorne an einer Seite ganz ſchmal ſeinen Anfang nimmt, erweitert ſich hinten zu einem Keſſel. Die Einförmigkeit der Kompoſition wird durch Verſchiebungen im Gebirge gemildert. Im Gemälde der Sammlung I. O. Kronig von Seghers[158] begegnet uns das gleiche. Selbſtverſtändlich variiert Seghers dieſes Kompoſitionsmotiv ſehr ſtark, dann läßt er auch den Vordergrundſtreifen weg und erhält noch klarer die Sicht aus der Vogelperſpektive durch eben dieſe Weglaſſung des Standortes. Nun hat Seghers für die Täler die Motive ſeiner heimatlichen Gegenden ſehr deutlich verwendet. Unter Ablöſung von der Gebirgsformation erhält er die – wie ich annehme – letzte Form ſeines Geſtaltungswillens: die kleinere Berliner Flachlandſchaft (Nr. 806 b, Tafel 89), „Das Flußufer" (C. S. 32) und mehr. In den Gebirgsbildern war die Form immer unwirklicher, zerfreſſener geworden, das beweiſen die drei Zuſtände der „Landſchaft mit dem Waſſerfall" (C. S. 22), hier tritt auch eine Art Abſtraktion zutage.

Wie ſchon erwähnt, muß die „Schuſterwerkſtätte" (C. S. 3) mit der Vorlage des Vliet verglichen werden. Ein naturaliſtiſcher Vorgang, der aber durch die Struktur des Blattes entwirklicht wird und darin ein Schulbeiſpiel darſtellt. Die Wand bildet keinen Abſchluß mehr wie bei Vliet, ſie exiſtiert nicht mehr als Grenze; die beiden Menſchen ſind Schemen, alles löſt ſich auf, wird geiſterhaft durchdringbar; es bleibt nur der Raum in ſeiner myſtiſchen Bedeutung. Auf gleichem Niveau ſteht die „Tanne" (C. S. 37), „Die beiden Bäume" (C. S. 38), wie auch „Die kleinen Schiffe" (vgl. auch Fraenger, a. a. O.). Es iſt das „Nur-Raum-Sein" gegeben, oder wie Fraenger formuliert, die „Eſſenz" ſeines Empfindens. Dasſelbe Gefühl ſteckt auch in den angeführten Flachlandſchaften, das noch durch das feine Graugrün beim Gemälde verſtärkt wird. Man ſieht nicht mehr die Einzeldinge, man ſpürt nur die Unendlichkeit über dieſen Ebenen; die Formen haben bei aller Naturähnlichkeit für die Naturdarſtellung den Wert verloren. Und damit endet Seghers.[159]

Er hat, wie nochmals feſtgeſtellt werden muß, mit Momper, im Gegenſatz zu den Goyen uſw. jenes etwas düſter-romantiſche Gefühl, gegen das die anderen direkt lyriſch erſcheinen. Hier ſitzen die Dramatiker, die in der Dynamik des Bildes das ausſprechen, was die anderen ängſtlich zu verbergen trachten: nämlich die innere Erregtheit. Und damit ſind auch ihre Bilder der Ebenen erfüllt und ſcheiden ſich von denen der anderen Schulen.

# REMBRANDT

Über Rembrandt und ſeine Kunſt iſt genug geſchrieben[150] und die allgemeinen Bedingungen, aus denen ſeine Kunſt entſprang, ſind auch wohl anſchaulich geworden. Desgleichen wurde ſeine Landſchaftskunſt in ihrer tatſächlichen Wandlung von Eyßler bearbeitet. Für uns liegt daher nur noch kurz die Aufgabe vor, ihn in die Entwicklung der holländiſchen Landſchaftskunſt einzuordnen und ſeinen Anteil möglichſt ſtreng zu erfaſſen.

Die reine Landſchaft begann Rembrandt – nach allem, was wir kennen – verhältnismäßig ſpät zu pflegen. In der Radierung ſetzt ſie um 1640, im Gemälde ca. 1636 ein. Zeichnungen nach Landſchaftsmotiven mögen auch ſchon früher entſtanden ſein, wir müſſen aber für Rembrandt von vornherein zweierlei ſcheiden: das eine ſind die Studien, die ganz realiſtiſch entſtanden ſein können, und das zweite die aus dem Inneren heraus entſtandenen Kompoſitionen, die wohl Studien verwenden, im ganzen aber von der Zufälligkeit des Objektes frei ſind und Rembrandts ſeeliſche Stimmung ungehindert ausklingen laſſen. In beiden Arten hat er Nachfolger gefunden. Charakteriſtiſch ſind für das erſtere die Zeichnungen, fürs zweite die Gemälde, eine mittlere Stellung – aber in ihrer Geſamtheit zur verarbeitenden Art neigende – nehmen die Radierungen ein.

Das Schwergewicht der Betrachtung möchte ich auf Rembrandts Gemälde und ihre Stellung legen, mit denen er ſich in die Richtung der heroiſchen Stimmungslandſchaft einreiht. Sie haben als ſolche die meiſte Wirkung geübt und, wenn von Rembrandt als Landſchafter geſprochen wird, denkt man hauptſächlich an ſie.

Die Grundlage bildet für die frühe Zeit, alſo bis um ca. 1636, Laſtmann in den Gemälden, wo die Landſchaft eine Rolle ſpielt.[161] Das weiſt auf die Elsheimerſche Richtung. In der Tat hat ja auch Rembrandt ſpäter von Elsheimer viel übernommen, wandelt es aber nicht in jener Art um, wie es die Richtung Buytewegh tut, ſondern gebraucht es als lediglich aufbauendes Prinzip. Solche Gemälde ſind: „Der Raub der Europa" (1632, Paris), „Findung Moſes" (ca. 1635, Philadelphia), „Diana und Actäon" (1635, Anholt), „Predigt Johannes" (Berlin, K.-F.-M. ca. 1635). Der Baumſchlag auf dem Pariſer Bild zeigt auch dieſe Richtung, er iſt jedoch weit ſtärker ſummariſch und legt, bei aller frühen Feinmalerei, weniger Wert auf Einzeldurchbildung. Vor allem unterſcheiden ſich aber

dieſe Gemälde von anderen der Elsheimer-Richtung durch die ſtarke dynamiſche Einſtellung, die beſonders auf dem „Raub der Proſerpina" (Berlin, K.-F.-M., um 1632) zum Ausdruck kommt. Von all dem, was ſchon um 1636 bei den Molyn, Goyen, Ruysdael vorhanden war, jene Sehnſucht in die Ferne, die ſtill und ruhig in ihren Bildern liegt, ſpürt man bei Rembrandt wenig. Vorläufig nur ein wildes Austoben in der Bewegung der Maſſen gegeneinander.

Mit der erſten großen Landſchaft (1636, Tafel 86 87), die erſt kürzlich wiedergefunden wurde, tritt uns zugleich auch etwas ganz Neues entgegen. Hier und nicht erſt ſpäter iſt die Anlehnung an Hercules Seghers vorhanden. Wir müſſen uns über das, was wir von Rembrandt und Seghers wiſſen, kurz einmal klar werden. Rembrandt beſaß nach dem Inventar von 1656[102] an aufgeführten Gemälden Seghers acht Stück, darunter eine große Landſchaft im ſelben Zimmer, wo die Hauptſtücke ſeiner Sammlung hingen. Unter den großen Mengen von Radierungen, Stichen und Handzeichnungen dieſes Inventars werden auch ſicher ſolche von Seghers geweſen ſein, mit Namen wird allerdings nichts erwähnt, doch iſt indirekt der Beweis zu führen, da Rembrandt die Platte des Seghers mit dem „Tobias mit dem Engel" (C. S. 1) nach Elsheimer-Goudt gegen 1653 überarbeitet hat und eine „Flucht nach Ägypten" daraus machte.

In dem Bilde der „Taufe" von 1636 miſcht ſich in der Kompoſition manches von Laſtmann und Seghers, wobei der letzteren Art das Übergewicht zuzuſprechen iſt. Nach der Elsheimer-Schule iſt die Vorderbühne geſtaltet, während Seghers ſchon am Bildrande die Felſen nach oben und nach hinten ſich ausdehnen läßt. In ſeinem Geiſte aber iſt die Formenſprache: der Felſenabhang, die Bäume am Abhang, die Stadt und dann vor allem, was noch wichtiger, die Stimmung. Das ſind nicht die zerzauſten und verkrüppelten Tannen Mompers, ſondern Gewächſe ſpäterer Seghersſcher Art, wie mit Tang und Flechten überwuchert und beſponnen, in gegenſätzlichen Richtungen ſteif und pfahlartig im Boden ſteckend. Von ihm entlehnt iſt auch die Betonung des Talmotives und die kraſſe Beleuchtung, die alles zu einem Wirbel faßt und verbindet. Die Ähnlichkeit im einzelnen mit dem Florentiner Bilde Seghers' iſt bedeutend und wird wohl nie geleugnet werden können.

Die folgenden Jahre zeigen in den Landſchaften Rembrandts mitunter dieſelbe eigentümliche Vermengung Elsheimeriſcher und Seghersſcher Elemente, beſonders die berühmte Landſchaft in Braunſchweig.

Dazwiſchen wechſeln heimiſche Grundmotive, wie ſie ebenſo Goyen oder Salomon Ruysdael hätten ſuchen können. Da ſeien genannt: die „Hütten am Waſſer" (1639, Klaſſiker d. K., XXVII, 42), die „Landſchaft" beim Earl of Northbrook (Bode, 235) und die „Landſchaft mit Brücke", Oldenburg (Bode, 234), letztere beide wohl um 1640 gemalt.

Die „Hütten am Waſſer" möchte man in der Kompoſition an die Buytewegh-Schule anſchließen. Möglich iſt es, denn Rembrandt beſaß auch dieſes Meiſters Graphik; es iſt jedoch nur Epiſode. Die beiden anderen Radierungen kann man der allgemeinen Richtung zugeſellen, bei allen dreien iſt die Einreihung dann aber nur äußerlich, auch ſieht er mehr aus der Seghersſchen Vogelperſpektive. Bei niemandem ſchärfer als bei Rembrandt zeigt ſich, daß nicht das „Was", ſondern das „Wie" die Kernfrage bildet. Es ſind wohl heimatliche Gegenden, die motiviſch herhalten müſſen, ſie ſind aber über Topographie und Zeit ins Weſenloſe gehoben. Die Art und Perſönlichkeit Seghers' ſteht zwiſchen Rembrandt und den Goyen-Ruysdael. Hier und dort im Motiv zeigen ſich Einſchiebſel: ein Obelisk, eine Brücke, ein phantaſtiſcher Baum, ein Felſen, die die Örtlichkeit deporträtieren, und, wenn ſelbſt dies fehlt, ſo iſt es die Beleuchtung, der ſtumme Kampf der Maſſen gegeneinander, die in die ſchlicht-holländiſche Natur einen Zug grandioſer Heroik legen. Da ballen ſich die Wolken, um – wie einſt bei Altdorfer in der „Schlacht bei Arbela" – den Kampf unter ſich aufzunehmen, dort blitzt und ſchreit ein Stück Landſchaft auf, während ein anderes faſt vom Raum verſchlungen wird: bis hinten in die Ferne wechſelt Geſtalt und Vergehen. Wo ſentimentaliſch-ſehnſüchtig die andere Richtung den Blick ins Unendliche ſchweifen läßt, zeigt Rembrandt ſein kosmiſches Gefühl in der Stimmung, den dies Kämpfen alles gegen alles auslöſt: Rembrandt bringt kosmiſche Dynamik.

In den frühen Bildern ſind die Formen noch wie im Krampf geſchrieben. Vergleichen wir damit Bilder ſpäterer Zeit, ſo fallen ſie durch ihre größere Beruhigung auf. Nicht als ob der innerliche Kampf nachgelaſſen hätte, nur iſt er pointierter geworden; weniger tritt für viel ein: die konſequente Entwicklung Rembrandts auch hier.

Rembrandt bleibt in der Kompoſition in den alten Bahnen, in der Ausführung wird er breiter und tiefer, die Farben ſind, wie auch vorher, unwirklich im naturwahren Sinne, aber von jener eindringlich abſtrakten Wirklichkeit. Einmal können wir eine Anlehnung an Elsheimer konſtatieren: wieder nur im Aufbau. Es iſt die Dubliner „Ruhe auf der

Flucht".[163] Noch einmal kommen Laftmannſche Motive in der Caſſeler „Landſchaft mit Ruinen auf dem Berge", dann ein einheimiſches Motiv: „Die Mühle" von Bowood und die etwas frühere „Winterlandſchaft" in Caſſel. Das Motiv iſt wirklich gleichgültig geworden, auch wo Rembrandt die äußere Geſtalt entlehnte, da herrſcht er ſouverän über ſie. Die Formen biegen ſich nicht mehr ſo wild, ſie ſind einfacher, größer und wuchtiger geworden. Abgeſehen von der köſtlich-friſchen Caſſeler „Winterlandſchaft", der man aber Naturwahrheit in engem Sinne wohl auch nicht zugeſtehen wird, iſt ſelbſt die „Mühle" in der Kompoſition nicht der Naturaliſten-Richtung angeſchloſſen. Der Seghersſche Bildtyp der Felslandſchaft iſt auch hier angewandt.

Die Radierung weiſt in größerem Maßſtab bei Rembrandt auf Naturſtudien und Porträtähnlichkeit hin als ſeine Gemälde, iſt der Zeichnung auch verwandt; doch folgt ſie an zweiter Stelle, da ſie, außer dieſer Naturähnlichkeit, ſtärker perſönliche Stimmungen zeigt als die Zeichnungen. Die Reihe der Radierungen beginnt mit dem „Blick auf Amſterdam" (B. 210), im Sinne Seghersſcher Flachlandſchaft aufgefaßt, der „Windmühle" und der „Hütte bei dem großen Baum" (B. 233 und B. 226), beide letztere von 1641. Hier finden wir die Diagonallandſchaft Goyens wieder, ebenſo die Tiefe, doch weit kräftiger als bei jenen (Rembrandt iſt ihnen gleich mit den erſten Arbeiten voraus). Den Bildeindruck beherrſcht jedoch nicht dieſe Diagonale, ſondern der Kontraſt der unnatürlich großen Objekte zu den immer kleiner werdenden Geländeſtreifen. Sie liegen auch immer am Horizonte wie Bänder, die hinter das Haus führen; der Blick geht nicht diagonal-kontinuierlich, die Diagonale bricht mit der Ecke ab.

Die Radierung: „Hütten mit dem Plankenzaun" (B. 232) bringt ganz entſchieden Elemente, die analog in den Gemälden zu finden, und die „Landſchaft mit den drei Bäumen" (B. 212)[164] iſt außer in der Technik durch nichts von den Gemälden verſchieden, während die „Hütten am Kanal" (B. 228) der erſten Art angehören. Der Blick, der am Boden langtaſtet, wird nach hinten geführt. Es folgen ähnliche Blätter wie „Die Brücke" (1645, B. 208), „Anſicht von Omval" (1645, B. 209), ſpäter um 1650 (Landſchaft mit Milchmann, Drei Hütten, Landſchaft mit viereckigem Turm) verſtärkt ſich die andere nüchterne Richtung wieder, und das „Landgut des Geldwägers" (1651, B. 234) zeigt das feine Gefühl, das Rembrandt für die Größe und Erhabenheit ſeiner Heimat hatte. Zur gleichen Zeit, etwa wie die „Landſchaft mit dem Jäger", alſo 1653, arbeitete Rembrandt

die Seghersſche Platte des „Tobias mit dem Engel" in eine „Flucht nach Ägypten" um (B. 56). Er hatte noch immer Verſtändnis für Seghers. Für die Entwicklung jedoch kann man dem Blatte nur Kurioſitätswert zuſprechen.

Ich will mich nicht mit den Zeichnungen, ſicher einem der wichtigſten Kapitel der Rembrandtforſchung, einlaſſen. Eyßler hat es in ſeinem Buche ſehr gründlich beſorgt. Manches iſt Goyen ähnlich, manches läßt auf Seghers ſchließen, aber eins möchte ich bemerken: Bei einem aufmerkſamen Durchſehen wird man, bei aller Objektivität Rembrandts den Dingen gegenüber, bemerken müſſen: er hat ſie nie mit kühlen, lediglich Tatſachen vermerkenden Augen angeſchaut, unter ſeinen Fingern verwandelte ſich jedes Haus, das er zeichnete, zu einem Stimmungsbild wuchtiger Größe. Für einen Künſtler-Heroen, wie er es war, iſt letzten Endes der Schulzuſammenhang weniger ausſchlaggebend als das Phänomen ſeiner eigenen künſtleriſchen Individualität.

# ANMERKUNGEN

1 Max I. Friedländer, Von Eyck bis Brueghel, Seite 103.

2 Die zweite Art der Kompoſition, wo in der Mitte ſtatt der Ebene ein Berggipfel die Aufmerkſamkeit auf ſich zieht (z. B. Berlin, K.-F.-M., Patinir Nr. 608, dann „Kreuztragung", Madrid), bedeutet im Grunde dasſelbe. Jedesmal wird der Blick äußerlich zur Mitte konzentriert, weil hier das einmalig vorkommende Motiv ſitzt, die Seiten aber die gleichen Motive zeigen. Auch dieſe Art hat Brueghel weiter gegeben, z. B. „Turmbau zu Babel", ebenſo nehmen ſpätere Generationen: Coninxloo etc. dies auf.

3 Friedländer, a. a. O., S. 163.

4 Berliner K.-K. Nr. 5719, Federzeichnung. Ebenſo Berlin Nr. 714 u. a.

5 Plietzſch, Die Frankenthaler Maler, Leipzig 1910.

6 Van Mander-Floerke II, S. 127.

7 L. Burchard: Die holländiſchen Radierer vor Rembrandt. II. Aufl. Berlin 1917, S. 30 und Abb.

8 Vor 1600 gehören Blätter eines Skizzenbuches in Berlin, vgl. das Kapitel über die „Manieriſtiſche Landſchaft" und weiter unten. Größere Kompoſitionen laſſen noch keine Neigung für das Landſchaftliche erkennen.

9 Dazu ſiehe unten bei Buytewegh. Für Bloemaert ſind ſolche Beiſpiele zu finden in den Stichen von Nic. de Bruyn 1604, Boetius A. Bolswert und Frederic Bloemaert. Auch andere Künſtler haben dies von den Carracci übernommen, z. B. Poelenburgh und auch Buytewegh in den Stichen von Jan van de Velde: Francken-v. d. Kellen 50–53.

10 Boetius A. Bolswerth Le Bl. Nr. 298–317. Einfaſſungslinie 15,4 × 24,4 cm. Auf dem Titelblatt: „O minimum felix . . ." A. Bloemaert inventor . . . Boetius Adam Bolswert fec. et exc. – Ao 1614. Auf Blatt 2 aber bei der Signatur die Jahreszahl 1613. Die Erfindung, auf die es hier ankommt, vermutlich alſo ſchon vor 1614.

11 Es handelt ſich vor allem um die Folge Frederic Bloemaerts Le Bl. 234–248. Einfaſſungslinie 26 × 31 cm, die neben alten auch ganz moderne Kompoſitionen aufweiſt.

12 Riegel, Beiträge zur Niederländiſchen Kunſtgeſchichte, Berlin 1882 I, S. 35, II, S. 66–70, hält den Einfluß Coninxloos auf ihn für wahrſcheinlich. Er iſt aber, wie ſtilkritiſch Stiche Londerſeels (z. B. Le Bl. 16) beweiſen, beſtimmt vorhanden. Übrigens war Vinckeboons auch auf der Nachlaßverſteigerung Coninxloos anweſend. Bei Riegel auch zur Entwicklung (ſ. auch Plietzſch).

13 Plietzſch, a. a. O.

14 Z. B. der Stich Jan Londerſeels nach D. Vinckeboons Le Bl. 16 „Gang nach Emmaus" (31,1×48,7 cm), dem Gemälde der erſten Periode Coninxloos (Plietzſch, a. a. O.) wie die „Auffindung Moſes" ſehr ähnlich ſind und vgl. dazu Nicolas de Bruyn Stiche nach Coninxloo, z. B. Le Bl. Nr. 232 (44,8×63,8 cm, datiert 1600), das dem vorerwähnten Blatt nach Vinckeboons zum Verwechſeln gleicht. Dazu de Bruyn Le Bl. 14: D. V. inv. 1601. „Auffindung Moſes" 43,2×65,8 cm etc. Ebenſo auch Londerſeels Stich nach David Vinckeboons Le Bl. 20, das an Bilder der zweiten Periode Coninxloos anſchließt, vgl. dazu N. de Bruyn nach G. v. Coninxloo, „Begegnung von Jakob und Esau".

Ebenſo finden ſich für Gilles de Hondekoeter und Jakob Savery derartige Vergleichsblätter.

Londerſeel und N. de Bruyn ſtachen anſcheinend ausſchließlich für Künſtler dieſer Richtung und de Bruyn ſchließt in Stichen nach eigenen Entwürfen ebenfalls eng daran an. Im übrigen vermengen ſich bei dieſem Künſtler die Typen des Einblatt- und Büſchelbaumſchlags ſehr ſtark, z. B. Le Bl. 14, 1601, das ſchon oben erwähnt wurde.

15 M. F. sculptor. – Henricus de Stom inventor – Viſcher excudebat 1612 (Blatt 4) ca. 14,5×24,8 cm Einfaſſung.

Der Ausweg, daß dieſe Blätter evtl. nicht von Avercamp gezeichnet ſind, da die Signatur nur Henricus de Stom lautet, kann nicht eingeſchlagen werden. Es gibt keinen Meiſter ſolchen Namens außer ihm, und die Zeichnungen Avercamps zeigen die ſtärkſten Beziehungen zu dieſen Blättern.

16 Berliner K.-K. Nr. 120, Durchmeſſer 18,8 cm, Nr. 5278 13,1×21,4 cm, Nr. 114 13,2×19,6 cm, Nr. 2427 19,1×32,2 cm, die Signatur der frühen Zeit iſt entweder der volle Name oder das Monogramm in der Form: HA

17 Simon Fokke (das Datum nur in der Unterſchrift): 1. de Haarlemer Meer ao 1625. 2. Ouderkerk tan den Amſtel 1622. 1 und 2 ca. 19,8×30,3 cm. 3. Buiten Alkmaar ao 1619. 4. Te Schelling . . . ao 1619. 3 und 4 ca. 15,7×23,6 cm. 5. Slooten ao 1624. 6. Amſtelveen ao 1624. 5 und 6 ca. 12,5×16 cm. Zu Nr. 4 befindet ſich in Berlin die Vorzeichnung (im Gegenſinn). Aber die Zeichnung iſt nicht einmal ſigniert, Fokke hat jedoch eine Signatur angebracht. Ferner ſind hinzugefügt: der Vogelflug, die Wolkenbildung und vergrößert iſt nach oben der Himmel, ebenſo wie auch die feinere Ausführung hinzu erfunden iſt. – Dies mag zur Beurteilung der Unterſchriften genügen.

18 Burchardt, Die Radierer vor Rembrandt, S. 73.

19 Schwerin, Gemäldegalerie Nr. 1099, Eichenholz. 41,5×63,7 cm bez. Vroom f. 1630; vgl. auch Berliner Handzeichnung von 1631.

Die Stellung von Cornelis Hendricksz Vroom (ca. 1591–1661, Haarlem) zur Entwicklung in Holland iſt noch nicht geklärt. Wenn auch dies Gemälde in Schwerin für ſeine Zeit nichts Außergewöhnliches bedeutet, ſo zeigen ſpätere Werke – ſowohl Gemälde wie Zeichnungen – eine Vorwegnahme J. Ruysdaelſcher Kunſt. Beſonders in Zeichnungen gibt der ſpitzfingrige Baumſchlag (auch vielleicht durch italieniſierende Künſtler eingeführt) den Blättern etwas Wirr-Neuartiges. Die weni-

gen Datierungen der Werke des Künſtlers ermöglichen es nicht, ſeine Kunſt in weiterem Umfange zu betrachten, ich muß es daher bei dieſen Hinweiſen bewenden laſſen.

20 Z. B. hat auch Dirk Bleeker, Caſſel Nr. 280, „Raub der Proſerpina" E.-Holz, 75×80 cm Diagonale und abſolute Tonigkeit ganz im Sinne Goyens.

21 Jan Aſſelijn, ca. 1610 bis nach 1657, Amſterdam. Er war nach 1634 in Italien. Seine erſten Bilder – Reitergefechte – weiſen auf Jan Martensz de Jonghe hin, der anſcheinend Amſterdamer war, ſelbſt aber von Eſaias abhängig iſt. Dazu paßt dann, daß dieſer die Pferde auf einem Bilde Mierevelts gemalt hat (alſo auch Pferde malte). Aſſelijns Gemälde datieren von 1634, die von Jan Martensz von 1629 (Amſterdam) ab.

Jan Martensz de Jonghe (Geburtsdatum unſicher) um 1609–1639. Wurzbach N. K. L. Nachtrag Seite 113 wird die Vermutung ausgeſprochen, daß Jacob Martensz, der 1608 die Schweſter E. v. d. Veldes heiratete, der Vater unſeres Malers iſt. Das iſt ſehr wohl möglich. Übrigens gehen unter E. v. d. Veldes Namen häufig Zeichnungen von Martensz de Jonghe, ſo Berlin, Nr. 3848 (dt. 1632!). Der Stil iſt weit rundlicher, welliger, geſchweifter als der des Eſaias.

22 Pieter de Bloot (ca. 1601–1658, Rotterdam). Seine Eltern kamen aus Antwerpen. In Rotterdam kam er vielleicht mit W. Buytewegh und eventuell mit E. v. d. Velde in Berührung. Gemälde wie das „Hochgericht" der Sammlung Weber, Hamburg, und die Landſchaft Nr. 2327 a im Louvre zeigen die Kompoſition und auch die Farben des Eſaias.

Ähnlich, wenn auch weiter, iſt:

23 Pieter Nolpe, ca. 1613 – vor 1653, Amſterdam, Gemälde nur bis 1637, früheſtes Bild 1630 Haag. Er iſt auch Kupferſtecher, und umgekehrt rühren hier die ſignierten erſten Arbeiten erſt von 1637 her. Vielleicht ſind aber auch Maler und Kupferſtecher nicht identiſch.

24 Anthony van Croos Litt: Thieme-Becker und Wurzbach. A. v. Croos, geboren ca. 1606/07, iſt ſeit 1634 im Haag nachweisbar, nur 1649 in Alkmaar und von 1654 ab bis zu ſeinem Tode, ca. 1662/63, wieder im Haag. Nach Lilienfeld ſoll er Nachahmer Goyens ſein. Sein früheſtes Bild von 1635 bei Dr. Gottſcheſſky, Hamburg, zeigt ihn aber in der ſtraffen Kompoſition weit näher bei Salomon Ruysdael, mit dem auch die Baumſtruktur Ähnlichkeit hat, doch iſt er fedriger. Vermutlich baut ſich ſeine Kunſt auf Einflüſſen beider Richtungen auf.

25 Rafel Camphuysen, 1598–1657, Amſterdam, Landſchaft in Braunſchweig, Mondlandſchaft in Schleißheim.

G. Camphuyſen (Bruder von Rafel C.), Gorkum 1623/24 bis Amſterdam 1672. Die Landſchaft Nr. 228 in Darmſtadt wahrſcheinlich von ihm.

26 München, A. P., Nr. 475, Flachlandſchaft, E.-Holz, 29×44 cm, de Groot Nr. 700.

27 Bode, Studien, S. 323.

28 Bode, a. a. O., S. 322.

29 So auch noch in: Meiſter der Holländiſchen und Vlämiſchen Malerſchule, II. Aufl. 1919, S. 146.

30 Bode, Studien, S. 491.

31 Es ist auch bei den dekorativ empfindenden Vlamen zumeist beibehalten worden, z. B. Lucas van Uden, Jacques d'Artois, Lodewijk de Vadder und selbst Jan Siberechts.

32 Plietzsch, a. a. O. Ähnliches Bild von Gilles van Coninxloo in der Galerie Liechtenstein, Wien.

33 Dafür spricht auch, daß noch Jan van der Meer van Haarlem d. J. 1699 ein Gemälde geschaffen hat, das teilweise als Kopie nach Elsheimers „Flucht nach Ägypten" gelten kann, aber nicht nach dem Stich, da es nicht im Gegensinn dazu erscheint.

Schwerin, Nr. 655, Kupfer, 32×40,5 cm bez. J. van der Meer de Jonghe F. 1699 (selbst die Maße sind mit Elsheimer fast gleich).

34 Goldschmidt, Willem Buytewegh, Preuß. Jahrbuch 1902, S. 112.

35 Vgl. Goldschmidt, a. a. O., Wurzbach, N. K. L. 1 u. Erg.-Bd., Thieme-Becker V, S. 310 (L. Burchard).

36 Goldschmidt und Burchard schweigen sich über die Herkunft dieser Technik und dieses Motives aus. Der Radierung v. d. Kellen I liegt das Blatt von Annibale Carracci B. 1 (Bd. 18) „Susanna im Bade" zugrunde. Das schon von Goldschmidt empfundene Akademische des Blattes geht darauf zurück. Vollkommen gleich ist die Beinstellung; die Auflösung der Halbschatten in Punkte, der Duktus des Striches ohne An- und Abschwellen rühren von ihm her, überhaupt die ganze Art zu modellieren. Ebenfalls ist die Struktur des Tuches mit den schlaffen Falten gleich, ähnlich auch die Landschaft. Der Einfluß der Carracci ist noch weiterhin zu spüren, z. B. die „Apostel" (Agostino). Italienische Architektur zeigt auch v. d. K. 10 „Das Liebespaar", auch hierzu lassen sich Parallelen aufweisen. Übrigens geht Annibales „Susanna im Bade" ihrerseits wieder auf Tizian zurück. In ähnlicher Technik, auch stark an die Carracci erinnernd, hat z. B. neben anderen auch Jan Gerritsz Bronchhorst (B. 3) nach Poelenburgh radiert. Mir scheint demnach die italienische Herkunft sicher, wenn man daneben noch bedenkt, daß A. Elsheimers „Pferdeknecht" mit der deutschen Tradition auch nicht zusammenhängt. – Interessant an der ganzen Feststellung wäre, daß, wenn Buytewegh seinen Radierstil von den Carracci, also von Italien hat, demnach auch die Esaias und Jan van de Velde die am meisten holländischen Radierer, indirekt von Italien abstammen. In der Tat scheint es so. Jans Technik erfährt um 1615 einen Wandel in die Buyteweghsche Art (s. unten). – Burchard, a. a. O., S. 37 führt die sehr ähnliche Technik Werner van den Valckerts auf den Sienesen Ventura Salimbeni zurück. Sehr möglich trotzdem das mir von Valckert Bekannte ebensogut auf Annibale Carracci zurückgehen könnte, jedenfalls zeigt es dieselbe Quelle. Die Carracci waren in den Niederlanden sehr geschätzt, wie aus den Künstlerinventaren hervorgeht. Übernahme von Motiven nach ihnen läßt sich in Holland auch sonst noch nachweisen.

37 Burchard, a. a. O., S. 58 Anm. 2 liest entgegen Goldschmidt die Jahreszahl 1618, was nach seinen Darlegungen sehr wohl stimmen kann.

38 Bei Th.-B. V, 310, Gestrandeter Pottfisch, unsigniert, 25×50,5 cm Einfassungs-

linie. Im leeren Schriftrand Muſchelkartuſche. Amſterdam, Rijks Printenkabinett. – Vgl. auch Burchard, a. a. O., S. 54. Das Blatt iſt mir nicht bekannt.

39 Burchard, a. a. O., S. 62 und S. 515, Kat. Burchard Nr. 2. Abgeb. in Gaz. d. B.-A. 1881, S. 1888.

40 Frankfurt, Städel. Handz. Nr. 770, Braun Feder., ſign. WF Reprod. Preſtel-Geſ. Handz. in Frankfurt, Städelſches Inſtitut III, Nr. 8.

41 Die Zeichnung in Frankfurt wird nach allen techniſchen Einzelheiten in dieſelbe Zeit wie die Wely-Radierung zu ſetzen ſein, alſo 1616. Zweifel an der Datierung wären gleichgültig, da es ſich hier nur um prinzipielle Herkunftsfragen handelt.

42 Francken, 134–137. Die „Elemente" nach W. Buytewegh, ca. 17×28 cm. Um 1617 zu datieren auf Grund eines Vergleiches der Stecherarbeit mit Werken dieſer Zeit, z. B. Fr. 142.

43 Van de Kellen, 28–37. 8,7×12,3 cm. Mit Titelblatt, nach Burchard, a. a. O., S. 57 ſchon 1620 geſchaffen.

44 J. d. Jonghe: Die Holländiſche Landſchaftsmalerei, Berlin 1909, S. 92.

45 Burchard, a. a. O., S. 58 beweiſt umſtändlich, daß dies Blatt um 1625 (und zwar mit Recht) zu ſetzen ſei, in der Annahme, er befinde ſich dabei im Widerſpruch mit Goldſchmidt. Dieſer ſpricht von der „Bathſeba" v. d. K. 3 in ſeinem Aufſatz, S. 105 als von der „Älteſten" von den drei Variationen, meint aber, wie aus den Ausführungen hervorgeht (z. B. vgl. mit der Schriftprobe): „Späteſte". Dies nur, um zu zeigen, daß über die Reihenfolge kein Zweifel herrſchen kann.

46 Berliner K.-K. Nr. 5495, Braun Feder., leicht blaugrau und hellblau getönt. Abgeb. b. Goldſchmidt als Nr. 10, S. 110. Ca. 13×19 cm Randlinie.

47 Beſch. Verz. der Gem.-Gal. K.-Fr.-M. VIII, Aufl. 1921, Nr. 1691 „Holländiſch um 1610". Tannenholz, 65×87 cm, „Meiſter in der Art des W. B. oder aus dem Kreiſe des Frans Hals." Vgl. dazu K. Zoege von Manteuffel: Ein Gemälde W. B.'s im K.-Fr.-M., Amtl. Berichte, Jahrgang XLII, 1920/21, S. 44 ff.

48 Im Cicerone 1910, S. 590 und Th.-B. V., S. 311 wird eine Landſchaft W. Buyteweghs in der Nationalgalerie in London erwähnt. Mir iſt das Bild nicht bekannt, wird neuerdings auch ſeinem ſonſt unbekannten Sohne zugeſchrieben.

49 Burchard, a. a. O., S. 61 ff.

50 Haag, Gem.-Gal. Nr. 199 „Geſellſchaft im Freien" bez. 1614.

51 Plietzſch, amtl. Berichte, Jahrg. XL 1919, S. 139. Die Kompoſition des Berliner Bildes iſt einheitlicher, gekonnter. Wo ſich im Haager Bild noch eine Divergenz zwiſchen Menſchen und Umgebung zeigt, iſt dieſe hier verſchwunden. Die Terraſſe mit der Tafel wird ganz natürlich von der Landſchaft umrahmt. In der Verwendung der linken Kuliſſe zeigt ſich ein viel größeres Können als beim Haager Bild. Wie Plietzſch dieſes Gemälde mit der Zeichnung Nr. 2503/04 des Berliner K.-K. (Abb. amtl. Berichte, ebenda) zuſammenbringen konnte, iſt mir unverſtändlich; weder in der Landſchaft noch im Figurenaufbau ſehe ich irgendeine zeitliche Gleichheit. Wenn das Berliner Gemälde einer ſpäteren Zeit, vielleicht vor oder um 1620 entſtammt, ſo iſt dieſe Zeichnung tatſächlich um 1614 anzuſetzen, geht alſo mit dem Haager Bild zuſammen. Aus ihr iſt nämlich das muſi-

zierende Paar auf Jan van de Veldes Radierung nach Efaias (Burchard, S. 69 und ebenda, Taf. 8) entlehnt. Die Baum- und Laubformen der Zeichnung und der Radierung ſind ähnlich, einige Requiſiten kehren auf der Radierung auch wieder (Delphin-Stuhl). Burchard ſetzt die Radierung wohl richtig ins Jahr 1614. Die Tracht des Berliner Bildes iſt durchaus nicht früher als die des Haager: die Rockformen, Friſuren, Ärmel ſind bei beiden vorhanden.

52 Zoege von Manteuffel, amtl. Bericht XLII, S. 44, Abb. 37. Dieſe Zeichnung gehört dem Anſchein nach nicht dem Buytewegh, ſondern Efaias. Die Baumzeichnung iſt ſtiliſtiſch vollkommen der Berliner Zeichnung 2503/04 gleich. Die Figuren ähneln weit mehr Efaias van de Velde in ihrer etwas ſteiferen Art, Buytewegh würde ſie ſpitzer und ſchwungvoller zeichnen. Ebenſo gehören Efaias die Geſichter mit dem etwas ſtieren Ausdruck, den flachen, langen Naſen und kleinen Augen. Der gebeugte Knabe vorn kehrt auf einigen Bildern des Efaias wieder. Dr. v. Manteuffel zweifelt ſelbſt an der Richtigkeit der Zuſchreibung (mündliche Mitteilung), ſ. a. ſonſtige W. B.-Zeichnungen, Bremen-Dresden.

53 Burchard Nr. 2, Abb. bei Emil Michel: Les van de Velde, Gaz. d. B.-A. 1888, S. 181.

54 Frankfurt-Städel-Zeichnung Nr. 2805, ſign. E. v. Velde 1616, abgeb. Preſtel-Geſ. Lieferung V, Nr. 10.

55 Fot. Hanfſtaengl, Slg. Habich 1618 datiert.

56 Ähnlich München, A. P. Nr. 28/89, gez. E. v. Velde 1618.

57 Michel, a. a. O., S. 289.

58 Kat. Amſterdam 1912, Nr. 2452, Holz, 74,5×113 cm, dt. 1622.

59 Joh. d. Jonghe, S. 85 will in dem Genrehaften das eigentlich Fördernde ſehen und erblickt in Goyen-Ruysdael die unmittelbaren Nachfolger davon. Über die Haltloſigkeit dieſer Theſe iſt nicht viel zu ſagen. Man vergleiche nur die Stimmungshaftigkeit in der Staffage der beiden letzten Künſtler um 1640 mit dem aktiven Leben, das hier bei Efaias herrſcht. Dort in Tugend umgeſetzte Notwendigkeit, hier Zweck des Bildes.

60 Die Zeichnung der Sammlung Fürſtin Karoline Sayn-Wittgenſtein, Verſt. E. Hirſch, München, 26. Nov. 1921, Nr. 459, Taf. L, 19×30,3 cm angeblich bez. E. v. Velde 1624 ſcheint mir irrtümlich geleſen zu ſein, wenigſtens iſt aus der Abb. dies nicht deutlich erſichtlich. Stil und Auffaſſung weiſen in die Zeit des Amſterdamer Bildes Nr. 2453 (1629). Im übrigen iſt die faſt gleich große Zeichnung Nr. 458 derſelben Verſt. (leider nicht abgebildet) auch 1629 datiert.

61 Gal. Six, Amſterdam, Nr. 87 bez. dt. 1625.

62 Vgl. dazu z. B. J. de Jonghe, S. 83.

63 Burchard, Nr. 5 I. Ein III. Zuſtand in Farben gedruckt, Adreſſe getilgt im Berliner K.-K.

64 Joh. de Jonghes Zurückweiſung des „choc en retour" von Goyen aus iſt ſinnlos. Das dazu herbeigezogene Bild von dieſem Meiſter in Berlin aus dem Jahre 1629 gehört einer ganz anderen Stilphaſe an (ſ. unten). Eher wäre ein Vergleich mit den Bildern der Zeit von 1628/29 möglich. Doch iſt auch der kaum angebracht, da ſie durchſchnittlich weiter ſind, weil einer jüngeren Generation angehörig.

65 Burchard, a. a. O., S. 49.

66 Nach Kramer iſt Goudt ſeit 1611 in der Lukasgilde zu Utrecht als Kupferſtecher.

67 Abgeb. bei Burchard, a. a. O., Taf. 8, dazu S. 69. Das muſizierende Paar iſt der Berliner Zeichnung Nr. 2504 des Eſaias entlehnt, der Mann rechts dazugeſetzt. Zwiſchen beidem, dem muſizierenden Paar einerſeits und der dritten männlichen Perſon andererſeits iſt eine fühlbare Lücke in der Kompoſition des Vordergrundes, ſ. a. Anm. 51.

68 Fr. v. d. Kellen, 217–224, „Amoenissimae aliquod . . . Amsterdam 1615 I. V. V. delineavit", verlegt bei C. I. Viſcher. Ca. 12×31 cm.

69 Fr. v. d. K., 162–173, „die Monate"; 271–330, „die 60 Landſchaften" ca. 13×19,5 cm; 196–201, „Vue des châteaux en Hollande", 12,6×122 cm ſign. I. W., 134–137 „Elemente" nach W. B. ca. 17×28 cm.

70 Einige Motive können in jetzt im Original verſchollenen Werken des deutſchen Malers nachgewieſen werden. Der Frauenzug kehrt ſehr ähnlich auf der Radierung W. Hollars, Parthey 268, nach Elsheimer wieder (Taf. 23,1) und die Felsbrocken im Sumpf mit den Fröſchen auf der Radierung Parthey 2578 (Taf. 22,2) ebenſo. Die Zuweiſung der ganzen Kompoſition an A. Elsheimer entbehrt alſo nicht der feſten Grundlage. (Die Hinweiſe auf Hollar verdanke ich Dr. Curt Benedikt.)

71 Eigentümlich bleibt auch, daß nicht C. I. Viſcher der Verleger iſt, ſondern in raſcher Folge eine Menge andere.

72 Fr. v. d. Kellen, 99, 22,6×35,8 cm Randlinie.

73 Von wirklichen Gemälden J. v. d. Veldes iſt mir nichts bekannt geworden. In Schwerin geht Nr. 1055 unter ſeinem Namen. Zu Unrecht: es ſind Motive von ihm verwandt, vielleicht auch ſolche von Merian. Das ganze Bild wirkt ſcheibenartig, beſonders die hineingeſetzten Figuren. Ich möchte doch an einen deutſchen Nachahmer als Verfertiger glauben.

74 Olof Granberg, Zeitſchr. f. b. Kunſt 1884: Pieter de Molyn und ſeine Kunſt.

75 Joh. de Jonghe, a. a. O., S. 93.

76 Darmſtadt, K. K. „Momper" A. E. 576.

77 B. 1 der Folge. Die vier Landleute rechts ſcheinen in die Vorzeichnung erſt ſpäter eingefügt zu ſein. Sie paſſen eigentlich nicht. Vgl. dazu das von Nagler erwähnte Blatt. Abgeb. bei Burchard, a. a. O.

78 N. Moeyaert, ſ. die Handbücher und v. d. Kellen.

79 Hamburg, K. K. Nr. 22198 Feder laviert „Tobias und der Engel". 10,9×20,3 cm, Vorzeichnung zu v. d. K. Nr. 24 (10,8×18,8 cm), ſehr ähnlich auch v. d. K. 18.

80 Berlin, K.-F.-M. Nr. 860 B.-Bez. P. Molyn 1628, E. Holz, 30×42 cm. Abbildung in: Illuſtriertes Verzeichnis.

81 Berliner K.-K. Nr. 4330 und 4329 (Gegenſtück z. Verh.), Bergige Landſchaften mit Staffage Nr. 4330, bez. P. Molyn 1629, ca. 20,5×24 cm, anſcheinend ſind ſie von Uytenbroecks Radierung, Weigel Nr. 61, abhängig, dieſe nach Burchard 1620/21 entſtanden.

82 Die Werke: 1636 Winterlandſchaft Venedig, 1643 Reiterſtück, Paris, 1646 Landſchaft, Stockholm, Slg. Beng „Braun im Ton", die O. Granberg, a. a. O., nennt, kenne ich nicht.

83 Hamburg, K.-K. Nr. 22186, ſchwarze Kreide und braune Tuſche „Nächtliche Landſchaft", 14,2×17,7 cm, bez. P. Molyn.

84 Es ſind dies die Bilder Kopenhagen (Abb. Kl. B.-Schatz). München, Depot Nr. 2797, E.-Holz, 53×85 cm, bez. I. V. Moſcher (Kl. B.-Schatz Nr. 868). Nürnberg, Germ. M. 387, Holz, 49×65 cm (Kl. B.-Schatz Nr. 1104). Aſchaffenburg, Gem.-Gal. (nicht im Kat.) Leipzig, Muſ. f. b. K., Nr. 641, die Staffage dieſer Bilder iſt nicht von Moſcher.

85 Slg. Hölſcher, Verſt. Lepke 5. XII. 1916, Nr. 27, Holz, 44×60 cm.

86 Ebenda, Nr. 40, Waldlandſchaft mit Monogr. bez. Leinwand, 44×52 cm.

87 Lit. bei Th.-B.

88 Bredius, Oud Holland, XXXVII.

89 Verſt. Fred. Müller, Amſterdam 1909. Rundbild 25,5 cm. Angeblich datiert 1612. Wohl ein Irrtum. Leider iſt keine Abbildung beigegeben.

90 Alle drei ſtammen aus der Slg. Suermondt.

91 Z. B. ſcheint bei Goyen die Figur im „Winter" links auf der Bodenerhebung zu groß und einzeln geſehen.

92 Eine Wiederholung iſt in Finnland aufgetaucht.

93 Z. B.: D. Vinckeboons „Dorfkirmes", Antwerpen, Muſ. etc.

94 Leipzig, M. f. b. K. Nr. 786 bez. dt. 1626.

95 Z. B.: Berlin 2739, 2740, 2741.

96 Frankfurt, Nr. 1236, 1384, Leipzig, Nr. 1009, München 6398, Berlin 865.

97 Frankfurt, Nr. 1271, Holz 32×56,5 cm, VG. 1629.

98 Da mir dies Bild nur durch Photographie zugänglich war, weiß ich nicht, ob das Datum richtig iſt. Mir ſcheint es ſpäter, ca. 1636, zu liegen.

99 Bredius, O. H., XXXVII.

100 Augsburg, Nr. 2623, E.-Holz, 43×56 cm.

101 Kat.-Slg., Goldſchmidt Nr. 232, Kreide, 15,5×26,5 cm, mon. dat. 1633.

Verſt. Preſtel 1920, Nr. 1904, Zeichnungen aus dem Ende der dreißiger Jahre ſind ſehr ſelten datiert.

102 München, A. P. Nr. 2015, jetzt Depot.

103 Es ſind dies die Bilder: Amſterdam, R.-M., Schwerin Nr. 426 a bez. dat. VG. 1641, ca. 31×55 cm. Im vorhergehenden Jahre am 25. IV. 1640 wurden im Inventar des Kunſthändlers Joh. de Renialme in Amſterdam (Bredius, Inv. I, S. 228 ff.) beinahe vierzig Gemälde des Seghers aufgeführt. Möglich, daß Goyen, der anſcheinend doch viel unterwegs war, ſie damals ſah.

104 Slg. Gumprecht, Kat. 1918, Nr. 36, Holz, 30×38 cm bez. dt. 1642.

105 Frankfurt, Städel Nr. 1098, „Halt vor dem Wirtshaus", Holz, 34×44 cm, VG. 1643.

106 Berlin, K.-Fr.-M., Nr. 805 F., E.-Holz, 23×32 cm, VG. 1643. Die letzte Ziffer iſt als 3 zu leſen, da der Eindruck des Pinſelſtriches noch ſichtbar iſt.

107 Verſt.-Kat. Lepke, Berlin 7. V. 1918.

108 Leipzig, Nr. 1011 (Slg. Thieme 1916, Nr. 27), Holz 45,5×70,5 cm, V G. 1644. Verft.-Slg. Freiherr von Schacky, Lepke, 10. III. 1914, Holz oval, I. V. G. 1645.

109 Afchaffenburg, Nr. 206, Leinwand, 107×151 cm, v. Goyen 1646.

110 Leipzig, Nr. 1012 (Slg. Th. 1916, Nr. 28), E.-Holz, 30×61 cm, V G. 1646 (Abb. b. Bode: Meifter ..., II. Aufl.), Leipzig, Nr. 590, mon. dat. 1646, Louvre, Nr. 2379, V G. 1646, ähnliches Bild ift Schwerin, Nr. 426 b, Holz, ca. 56×75 cm, V G. 1648 (?). Anficht von Montfort?

111 Slg. Hölfcher, Lepke 1916, Nr. 31, Anficht von Montfort, VG. 1648.

112 Slg. Stumpf, Lepke, 7. V. 1918, Nr. 52, VG. 16 . . (wohl um 1650).

113 Amfterdam, Nr. 991, Lwd. 92×150 cm, fign. 1641, Berlin, K.-Fr.-M., E.-Holz, 66×96 cm, v. Goyen 1641. Es feien vom gleichen Thema erwähnt: 1633 Slg. G. v. Gerhardt bei Lepke, dann Budapeft Nr. 45 und Bonn, Prov.-Muf. von 1638. Diefes ift noch reduzierter, ftrenger und auch plaftifcher in der Form als die Exemplare, auf die im Text Bezug genommen wurde.

114 Ich kenne nur ein einziges von fremder Hand ftaffiertes Gemälde, aber nicht durch Autopfie. Es ift in Wien, Akademie, und ift von Ph. Wouvermans ftaffiert. Evtl. nach Goyens Tode? Denn die Landfchaft ähnelt den Bildern um 1631.

115 Slg. Joh. Nöll, Preftel I, 8. X. 1912, Nr. 75, Taf. 42, Landfchaft mit Reiter, bez. S. v. Ruysdael 1628 (Jahreszahl ift richtig).

116 Naffe, Münchener Jahrbuch 1911, dort auch Abbildung.

117 Dresden, Nr. 1383, S. v. R. und 1633, Nr. 1384: Baumreiches Flußufer, Gegenftück zum vorigen. E.-Holz oval, 60,5×80,5 cm.

118 München, A. P., Nr. 161 bez. S. v. R., E.-Holz, 65×95 cm (Kl. Bilderfchatz Nr. 1524).

119 Afchaffenburg, Nr. 24, fign. 1639. In gleichem Zuftand befindet fich ein fehr gutes Bild „Schenke am Flußufer" der Mannheimer Schloßgalerie Nr. 178. Diefe Bilder zeichnen fich durch großes Format aus, demgegenüber Goyen das kleine bevorzugt.

120 München, A. P., Nr. 2718 bez. 1642. E.-Holz, 73×106 cm (Kl. Bilderfchatz Nr. 1642, doch ift die Reproduktion fehr fchlecht).

121 Louvre, Nr. 2561 D. bez. dt. 1642. Lwd. 118×150 cm.

122 Slg. Stumpf, Lepke, 7. IV. 1918, Nr. 77 bez. S. v. R. 1644, Holz 52×84 cm.

123 Darmftadt, Muf., Nr. 226 bez. dt. 1644. Lwd. 80×111 cm.

124 Budapeft, Lwd., 93×139 cm, bez. 1649. Berlin, K.-Fr.-M., Nr. 901 B bez. 1656, E.-Holz, 106×148 cm. Slg. Hölfcher, Aukt. Lepke, 5. XII. 1916, Nr. 34, mongram. Leipzig, Muf. f. b. K., Slg. Th., Kat. 1916 Nr. 72, E.-Holz 55,5×71,5 cm, bez. 1659. Dresden, Nr. 1385 50,5×60,5 cm, bez. 1661.

125 Frankfurt, Nr. 100 bez. 1664. Holz 50,5×69 cm.

126 München, A. P., Nr. 4526, E.-Holz, 66×81 cm.

127 Im übrigen ift es nicht ausgefchloffen, daß auch die Baumbehandlung diefer Spätromaniften wie Jan Both etc. auf die Wandlung innerhalb der nationalen Richtung von Einfluß war. Sie haben von vornherein die Hochftämmigkeit der italienifchen Bäume, trotzdem ift der Einfluß auf die nationale Richtung kaum

mit Sicherheit nachzuweiſen. Die Entwicklung zum Effekt hin in Holland mußte auch ohne die Romaniſten zu dieſem Reſultat gelangen.

128 Caſſel, Nr. 390 bez. 45×61 cm, E.-Holz, oval. Schwerin 686 A, aus Slg. Thomann, Wismar bez. E.-Holz, 69×90 cm. Berlin, Nr. 772 „Blick auf Amſterdam" bez. E.-Holz, 60×85 cm.

129 Das Caſſeler Bild hängt neben der Ruysdaelſchen „Flußmündung", als wenn dies geſchehen wäre, um Ähnlichkeiten zu konſtatieren. Ähnliche Tönung, flüſſige Behandlung, das Ziehen der Wolken; aber auch die Unterſchiede ſind fühlbar: das plaſtiſche Heraustreten, das etwas oberflächlichere Sehen, die dekorativere Linienführung in den Wolken, die ſich zu einem Kreiſe ſchließen, wo ſie bei Ruysdael in die Ferne führen. Ebenſo verläuft ſolch ein dekorativer Zug – einem Wirbel vergleichbar – auf dem Schweriner Bilde, wobei ſich die Bäume in ſeinem Banne biegen und Hügelhänge ſchweifend werden.

130 Leipzig, Muſeum f. b. K., Slg. Th. 1916, Nr. 55 bez. 1647. E.-Holz, 49,5× 79 cm.

131 Daten: Er iſt 1630 in Haarlem geboren, 1664 dort in der Gilde, 1666 in Amſterdam, wird 1672 „Krämer" genannt und ſtirbt 1681 in Haarlem. Gemälde datieren von 1651 bis 1665.

132 Kat. Rigal, Nr. 37–40, Weigel, S. 35. Sign., mon. 1627, ca. 8,2×12 cm.

133 B. 12–17, ca. 3,1×4,5 Zoll, dt. 1646 und 1640.

134 Caſſel, Nr. 406, Monogr. 1646, E.-Holz, 25×22 cm.

135 Berlin, Nr. 958, Lwd., 114×140 cm 1635, die Färbung iſt ebenſo kalt und aufdringlich wie Poelenburghs Bild (Nr. 956).

136 B. 27 „Waldiger Hügel", 9,1×8,3 Zoll, ſign. 1644.

137 B. 29 „Wtte Vrouwenpoort", 10,3×8,7 Zoll, ſign. 1646, Vorzeichnung im Berliner K.-K. Nr. 2900. Es wäre an Anthony Waterloo zu erinnern, der 1610 geboren, nach Houbraken auch in Utrecht geweſen ſein ſoll. Vielleicht iſt aber auch J. Ruysdael durch derartiges angeregt worden. Sie würden demnach beide von Saftleven abhängig ſein müſſen.

138 B. 22–25, „Vier Jahreszeiten", 4,5×4,11 Zoll bez. 1650.

139 Aſchaffenburg, Nr. 242, Gebirgslandſchaft bez. Saftlevens 1641, Staffage von Cornelis S., ca. 100×130 cm. Zu beachten die gleiche Sign., wie bei der Radierung B. 34.

140 Berlin, K.-K. Nr. 2898, Blei, weißblau-rötlich getuſcht. Monogr. 1673.

141 Shenley, Slg. Edward Speyer, E.-Holz, 52×87 cm, Abb.: Frimmel, Blätter f. Gem.-K. 1908.

142 Floerke, Studien, S. 170/171, teilt auf Grund von Quellen zwei Verträge mit, in denen Momper ſich verpflichtet, Serien von Gemälden für die Vertäfelung der Wände herzuſtellen.

143 Th.-B. V, 102. Momper arbeitete auch mit P. Brueghel d. J. zuſammen.

144 Schönberger und Meder, Nr. 1393 bez. 1553.

145 Max Rooſes, Die Kunſt in Flandern 1914, S. 190.

146 München, Nr. 1114, E.-Holz, 72×104 cm, Würzburg, Nr. 310, Lwd., 58 mal 105 cm, Dresden, Nr. 874, E.-Holz, 83×125 cm.

147 Dresden, Nr. 868 bez. IDM(?), E.-Holz, 49,5×93 cm, Schwerin, Nr. 685, „Röm. Ruinenlandſchaft", E.-Holz, 39,4×86 cm. Kat. Aukt. Lepke, Nov. 1919, „Felspartie aus der Umgebung von Tivoli", Holz, 68×93 cm.

148 Die Annahme, daß Momper in Italien geweſen iſt, hat keinen genügenden Grund. Seine Felſen ſehen denen Brueghels von Anbeginn im Struktiven zum Verwechſeln ähnlich, ſeine ſpäten Bilder zeigen immer neben den Felſen heimiſche Motive. Auch nichts abſolut und einheitlich Italieniſches habe ich feſtſtellen können. An der Maas hat er ebenſogut ſeine Studien machen können. Der einzige Grund zur Annahme wäre, daß er in Italien am eheſten den Einfluß der Elsheimer-Schule erfahren haben könnte.

149 W. von Bode, Preuß. Jahrb. XXIV, S. 192 und Meiſter der Holl. und Vläm. Malerſchulen. Bredius, O. H. 1898. N. de Roever, O. H. 1885. W. Fraenger, Die Radierungen des H. S., Erlenbach-Zürich 1922. Jaro Springer, Die Rad. des H. S., Graph. Geſellſchaft. Die Radierungen werden nach den Katalognummern Springer zitiert.

150 Fraenger will die Radierung zwiſchen 1620 und 1623 ſetzen, vermutlich auf Springers Notiz fußend, daß die dargeſtellte Norderkerk in dieſen Jahren erbaut iſt. Die Radierung wird doch aber erſt entſtanden ſein, als der Bau beendet war. Wir erhielten alſo nur das Datum „nach 1623". Nach de Roever in O. H., 1885, S. 52, ſtellt ſich bei näherer Ortsangabe durch Fehlen der Häuſer heraus, daß die Entſtehung auch noch 1625 möglich war. Nun hat Jan Porcellis in einem Bilde dieſen Fenſterrahmen, ſichtlich durch Äußeres beeinflußt, übernommen, da ſolche Experimente ihm nicht liegen, das Motiv ſonſt nicht vorkommt, und die Struktur des gemalten Holzrahmens ſehr der Radierung ähnelt. Das Bild iſt in München, A.P., Nr. 531, bez. 1629 Joannes Porſelles. Die Radierung muß alſo zwiſchen 1623 und 1629 entſtanden ſein, vielleicht ſah Porcellis ſie aber, als er 1626 in Amſterdam war. Demnach wäre das Datum „um 1626" und nicht 1620–1623.

Ferner gibt noch die Notiz über „2 cleyne Ruijntges van Hercules Pieters" im Inventar des Louis Rocourt vom 22. Mai 1627 (Bredius, Inventare II, S. 444, Fraenger, a. a. O., S. 88), den Anhalt, daß Seghers' Ruinenbilder wohl vor dieſem Datum entſtanden ſind.

151 Hierbei iſt zu bemerken, daß für zwei Gemälde, nämlich die ſignierten, die Berliner „Anſicht von Rhenen" (Taf. 85) und das „Hochgebirgstal" bei Hofſtede de Groot, die Form der Signaturen, alſo das Graphologiſche, zur Beſtimmung mit der nötigen Vorſicht verwandt werden kann. Die Signatur des Berliner Bildes, man muß dabei berückſichtigen, daß ſie mit dem Pinſel geſtaltet wurde, zeigt die meiſte Verwandtſchaft mit einer Unterſchrift des Malers vom 24. VII. 1629, rückt aber auch einer ſolchen vom 21. V. 1631 nahe. Man darf alſo wohl das Bild um 1630 anſetzen.

152 Bredius, O. H. 1898.

153 N. de Roever, 1885, S. 40.

154 „Die Kapelle" wird von Springer unter Nr. 45 ſeines Kat. anſtandslos dem Werke Hercules Seghers' eingereiht. Das einzige bekannte Exemplar befindet ſich in Amſterdam. Schwarzer Druck auf weißem Papier, 84×103 mm. Nach der

Notiz von Fraenger befindet ſich ein Blatt gleicher Größe im Werke Waterloos (B. 2), das der betriebſame Radierer ſelbſt aber nur überarbeitet hat. Fraenger ſchreibt dies Blatt auch Seghers zu.

„Die Kapelle" hat, an der ernſten, faſt unheimlichen Wucht der ſicheren Radierungen Seghers gemeſſen, etwas Niedliches, Amüſantes, es fehlt ihr jene Größe der Auffaſſung, die die Blätter des Künſtlers auszeichnen.

Etwas Graziles, Leichtes lebt in den Formen dieſes Blattes, ein Baum wie der links von der Kirche iſt wie ein Hauch. Der Baumſchlag beſteht aus nach oben gewölbten Häkchen, ganz weich wie Flaum aneinandergereiht. Der Anſatz der Baumſtämme am Boden, der große Baum vorn mit ſeinem ſpitzigen Laub laſſen auch nicht an Seghers denken.

Sieht man von allem ab, was bei dieſem Blatt auflebt, und ſucht es zeitlich mit der übrigen holländiſchen Kunſt zuſammenzubringen, ſo wird man ungefähr auf 1630 kommen. Denn, und hier liegt einer der weſentlichen Punkte, die die „Kapelle" dem Werke des Künſtlers fernrücken, die Kompoſition baut ſich durchaus auf dem Streifen-Schema der ſpäteren Zeit auf, muß alſo irgendwie etwas mit der Elsheimer-Schule zu tun haben. Ich gebe zu, daß die Waterlooſche Radierung B. 2 im Grunde von derſelben Hand iſt, aber das unterſtützt durchaus meine Annahme, denn ſie ſtellt ein Motiv dar, das im Kreiſe Breenberghs gang und gäbe iſt. Vielleicht muß man den Schöpfer beider Radierungen auch dort ſuchen. (Ähnliche Baumbildungen, z. B. bei I. G. Brondhorſt nach C. Poelenburgh B. 17, B. 22, auch Mauerſtruktur; oder Breenbergh ſelbſt. Dieſer benützt auch die Sprünge des Harzgrunds für Effektmomente, z. B. B. 2.)

Ich ſehe in dem Waterloo-Blatt B. 1, dem „Waldweg", zu Seghers überhaupt keine Verbindungsmöglichkeiten. Auch hier iſt der Eindruck der einer viel ſpäteren Zeit.

Für den „Waldrand" Waterloos, B. 19, iſt die Möglichkeit zuzugeben. Doch iſt vom Urſprünglichen zu wenig erhalten, als daß man irgend wichtige Schlüſſe daraus ziehen kann.

155 Fraenger, a. a. O., S. 57.

156 Bei R. von Kühlmann, 24,5×39 cm, Holz, Vgl. H. de Groot, Oude Kunſt I, S. 89.

157 Fraenger, a. a. O., S. 80 Anm. 8, wendet ſich gegen die Annahme, daß gewiſſe Motive von Coninxloo übernommen ſein ſollen. Grundlos, denn W. von Bode hat in ſeiner grundlegenden Arbeit, Preuß. Jahrb. XXIV, S. 192, bei Gelegenheit des Grootſchen Bildes beſonders auf Momper hingewieſen, was Fraenger ganz übergeht.

158 O. H. 1915, I. O. Kronig: Een vroege . . . en een late Hercules Seghers, S. 191, Abb. dort.

159 Es iſt unmöglich geweſen, auf alle Probleme einzugehen: Datierung der pointiliſtiſchen Radierungen (wahrſcheinlich zur Zeit der Reiſe), Einfluß Elsheimers, der Donauſchule (er kopiert H. B. Green-Formenverwandtſchaft). Einfluß Oſtaſiens (möglicherweiſe in der „Bemooſten Tanne", literariſch zu ermöglichen) und ähnliche Fragen. Einer größeren Spezialunterſuchung muß das vorbehalten

werden, hier ist der Raum zu eng und würde nur den Gang undeutlich machen. Die Schwierigkeiten sind so groß und tief, daß sie sich nicht auf beschränkter Seitenzahl lösen lassen.

Es sei erwähnt, daß die Florentiner Landschaft, Taf. 88, um 1635–1640 liegt, und das „Öde Hochtal", Edinburgh, Nat.-Gal. (Bode-Sedel m.: Rembrandt IV, Nr. 236), ebenfalls in diese Zeit zu rücken ist.

160 Außer den großen, allgemeinen Werken; Eyßler: Rembrandt als Landschafter.

161 Also bis zu der Zeit, wo das erste, fast reine Landschaftsbild, die jüngst wiedergefundene „Taufe des Kämmerers" (sign. 1636, Tat. 86/87) erscheint. Zwischendurch sei als besonderer Fall genannt die Radierung „Adam und Eva", B. 28, die jenes alte italienische Motiv des großen Randbaumes zeigt, wie wir es auch gelegentlich bei Bloemaert und Buytewegh fanden. Hier ist eine mögliche Anlehnung an die Carracci aber auch vorhanden. Rembrandt besaß in seiner Sammlung auch Radierungen der Carracci (H. de Groot, Rembrandturkunden, Haag 1906, S. 201 und 319). Der Anschluß wird durch die Tatsache wahrscheinlich, daß das Motiv der Sara mit erhobenen Händen auf der „Darstellung im Tempel" (um 1628, früher Slg. Weber, jetzt Hamburg, K.-H.) offenbar von Carraccis Radierung der „Beweinung", B. 9, datiert 1606, herrührt.

162 H. de Groot, a. a. O., Urkunden 169.

163 Dublin, Nat.-Gal., E.-Holz, 34×48 cm, Bode 342; Kl. d. K. II, S. 290, bez. Rembrandt f. 1647. Man vergleiche Elsheimers „Ruhe auf der Flucht". Außer der Änderung in den novellistischen Einzeldingen sei folgendes gesagt: Nichts von dem beharrlichen Tasten ins Weite, die Bühne oder der Parallelstreifen vorne noch weit deutlicher, statt der Ferne und statt des klaren Walddickichts: ein Kampf der Massen im Dunklen, statt der weich-lyrischen: eine heroische Stimmung.

164 Bl. 212 soll nach Springer von Seghers angefangen sein. Dafür finde ich keinen Anhaltspunkt.

## BERICHTIGUNGEN

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Seite | 18 | Zeile | 12 | von unten: | Tafel | 89 | statt | Tafel 90. |
| „ | 27 | „ | 18 | von oben: | „ | 72,1 | „ | „ 72,2. |
| „ | 33 | „ | 6 | „ „ | „ | 74 | „ | „ 88. |
| „ | 49 | „ | 11 | von unten: | „ | 21,1 | „ | „ 22,2. |
| „ | 53 | „ | 10 | von oben: | „ | 24,2 | „ | „ 21,1. |

# NAMENREGISTER


Altdorfer, Albrecht 107.
Arendsz, Arend 18.
d'Arthois, Jaques 114.
Asch, Pieter van 63.
Asselyn, Jan 7. 29. 113.
Averkamp, Hendrick 5. 18. 19. 20. *21—23.* 112.

Berchem, Nicolas 7.
Bleeker, Dirk 113.
Bloemaert, Abraham 5. 6. 8. 9. 10. 11. *12—16.* 26. 27. 39. 48. 51. 57. 59. 68. 69. 79. 123.
Bloemaert, Frederic 11. 14. 111.
Bloot, Pieter de 29. 113.
Bol, Hans 4. 17. 26.
Bolswert, Boetius Adam 11. 12. 14. 57. 69. 111.
Bosch, Hieronymus 1. 3.
Both, Jan 7. 12. 15. 85. 91. 119.
Bouts, Dirk 1.
Breenbergh, Bartholomäus 7. 36. 92. 122.
Bril, Matthäus 4.
Bril, Paul 4. 5. 35.
Bronckhorst, Jan Gerritsz 114. 122.
Brueghel, Jan d. Ä. 4. 19. 35. 50.
Brueghel, Pieter d. Ä. 2. 3. 4. 17. 93. 96. 97. 111.
Brueghel, Pieter d. J. 120.
Bruyn, Nicolas de 17. 111. 112.
Buytewegh, Willem 6. 19. 20. 24. 26. 27. 29. 32. 33. *38—43.* 44—46. 49—53. 57. 67. 71. 73. 80. 81. 88—90. 99. 105. 111. 113—116. 123.

Callot, Jaques 46.
Camphuysen, Govert 113.
Camphuysen, Raffel 29. 30. 33. 113.
Capelle, Jan van de 75.
Caravaggio, Michelangelo da 37.
Caracci, Annibale 12. 38. 39. 114.
Caracci, die 5. 111. 114. 123.
Kerrincx, Alexander 98.
Knibbergen, François 63.
Knijff, Wouter 30.
Kobell, Ferdinand von 88.
Coelenbier, Jan 30.
Koning, Kerstiaen de 98.
Koning, Philips 6. 94—95.
Coninxloo, Gillis van 4. 6. 17. 19. 21. 40. 44. 46. 66. 94. 99. 100. 111—114. 122.
Kool, Willem 30.
Cornelisz, Cornelis, van Haarlem 5.
Croos, Anthoni van 29. 30. 113.
Cuyp, Aelbert 6. 7. 32. 33. 34. 78. 95.
Cuyp, Jacob Gerritszc 16.

David, Gerard 1.
Decker, Cornelius 30.
Drillenburgeh, Jan van 12.
Dubois, Guillam 30. 86.
Dujardin, Karel 7.

Eeckhout, Gerbrandt van den 95.
Elsheimer, Adam 6. 19. 24. 26. 27. *35—37.* 38. 40. 42. 46. 49—54. 58. 69. 85. 88. 94. 97. 98. 105—107. 114. 117. 121—123.
Everdingen, Allaert van 95.
Eyck, Jan 1.

Floris, Frans 8.
Fokke, Simon 22. 23. 112.
Franken, die 5.

Gassel, Lukas 4.
Geertgen tot sint Jans 1.
Gelder, Aert de 95.
Gheyn, Jacques de 5. 8. 10. 11. 50.
Goes, Hugo van der 1.
Gogh, Vincent van 10.
Goijen, Jan van 6. 9. 14. 18. 22. 26—34. 36. 42. 48. 55. 59. 61. *64—78.* 79—84. 90. 94. 106—109. 113. 116. 118. 119.
Goltzius, Hendrick 5. 8. 9. 26.
Goudt, Hendrick 5. 24—26. 36. 37. 40. 41. 49—54. 106. 117.
Grien, Hans Baldung 122.
Griffier, Jan 92.
Grimmer, Lukas 4.
Gysels, Peeter 92.

Hackaert, Jan 7. 85.
Hagen, Joris van der 34.
Hals, Dirk 5. 9.
Hals, Frans 5. 28. 115.
Heemskerk, Maerten van 8.
Heijde, Jan van de 75.

Herry met de Bles 2. 93.
Hobbema, Meindert 34. 63. 95.
Hollar, Wenzel 117.
Hondecoeter, Gilles de 18. 112.
Hulst, Frans de 30.

Junckers, Justus 88.

K = C

Lastmann, Pieter 35. 37. 94. 105. 106. 108.
Lisse, Dirk van der 7. 32.
Londerseel, Jan 111. 112.
Lorrain, Claude 7. 33. 34. 85.

Martsz (Martensz), Jan, de Jonghe 29. 113.
Massys, Cornelis 2.
Matham, Jan 11. 12. 13. 26. 49. 50.
Memling, Hans 1.
Merian, Mathäus 117.
Michelangelo Buonarotti
Mierevelt, Michiel van 113.
Moeyaert, Nicolas 28. 35. 37. 58.
Molenaer, Claes 30. 86. 87.
Molyn, Pieter 6. 14. 18. 26. 27. 29. 32. 36. 42. 47. 48. *55—63.* 68—71. 79. 106. 117.
Momper, Frans de 30. 86.
Momper, Josse de 4. 6. 26. 27. 56. 59. 86. 93. 94. *96—98.* 102—104. 106. 120—122.
Monogrammist M. F. 21. 112.
Moscher, Jacob van 29. 61. 62. 118.
Moucheron, Isaak 7. 92.

Neer, Aert van der 30. 32.
Neer, Eglon van der 7.
Nieuland, Willem van 21. 49. 51.
Nolpe, Pieter 29. 113.

Ostade, Isaak van 22. 90.

Palamedes, Anthony 5. 9.
Patinir, Joachim 2. 3. 4. 93. 96. 111.
Pepijn, Maerten 8.
Pijnas, Jan 35. 37.
Ploos van Amstel 21.
Poelenburgh, Cornelis 7. 36. 90—92. 111. 114. 122.
Porcellis, Jan 121.

Rembrandt 28. 36. 43. 61. 66. 77. 78. 94. 95. 102. *105—108.* 123.
Roghmann, Roelant 6. 94.
Ruyscher, Jan 95.
Ruysdael, Jakob Isaakzoon van 6. 7. 33. 34. 63. 75. 86. 91. 95. 112. 120.
Ruysdael, Jakob Salomonszoon van 86. 87.
Ruysdael, Salomon van 6. 7. 27. 28—34. 36. 42. 71. 75. 77. *79—87.* 106. 107. 116. 119.
Rubens, Peter Paul 4.

Saenredam, Jan 11. 12. 14. 69.
Saftleven, Cornelis 88. 120.
Saftleven, Herman 33. 81. *88—92.* 120.
Salimbeni, Ventura 114.
Savery, Jakob 5. 18. 112.
Savery, Rœlant 47. 50. 56. 59.
Schoeff, Willem 30.
Schütz, Georg d. Ä. 88.
Seghers, Hercules 6. 18. 23. 32. 38. 42. 43. 72. 75. 91. 93—95. *99—104.* 106—109. 118. 121—123.
Siberechts, Jan 114.
Spranger, Bartholomäus 8.

Tillens, Jan 98.

Uden, Lukas van 114.
Uytenbroeck, Mozes van 6. 28. 37. 40. 41. 47. 54. 93. 98. 117.

Vadder, Lodewyk de 114.
Valckert, Werner van den 114.
Valkenborch, Lukas 4.
Velde, Adriaen van de 34.
Velde, die van de 18.
Velde, Esajas van de 5. 6. 9. 19. 24. 29. 32. 38. 41. *44—48.* 49. 51. 54—56. 59. 61. 64—68. 79. 113. 116. 117.
Velde, Jan van de 5. 6. 24. 26. 28. 32. 35. 38. 41. 43. 45. *49—54.* 64. 67. 111. 114. 116.
Venne, Adriaen van de 5. 7. 18. 19. 20. 27. 45. 46.
Verhagen s. u. Hagen.
Vermeer van Delft, Jan 34.
Vermeer van Haarlem, Jan 6. 7. 34.
Vermeer van Haarlem, Jan, de Jonghe 114.
Verstralen, Anthoni 18.
Vertangen, Daniel 7.
Vinckeboons, David 4. 5. 17. 19. 21. 25. 26. 40. 47. 59. 66. 69. 111. 112.
Vlieger, Simon de 75.
Vliet, Jan Joris van 99. 104.
Vos, Maerten de 8.
Vroom, Cornelis 28. 91. 112.

Waterloo, Anthoni 120. 122.
Weenix, Jan Baptist 15.
Weyden, Rogier van der 1.
Wouvermann, Philips 34. 95. 118.
Wynants, Jan 34. 62. 75.

Zwieten, Jan van 30.

# TAFELVERZEICHNIS


Tafel

Asselyn, Jan, Die Schlacht bei Lützen, Gemälde, 1634, Braunschweig . . . . . 18
Averkamp, Hendrik, Farbige Zeichnung, Berlin, K. K. . . . . 1,2

Bloemaert, Abraham, Zwei Zeichnungen, Berlin, K. K. . . . . 2
— Stich von J. Matham nach A. Bloemaert, 1603, Le Blanc 63 . . . . . 3,1
— Stich von J. Matham nach A. Bloemaert, 1605, Le Blanc 25 . . . . . 3,2
— Stich von J. Saenredam nach Bloemaert, 1605—1607, Le Blanc 25 . . . . . 4,1
— Zeichnung, München, G. K. . . . . 4,2
— Radierung von B. A. Bolswert nach A. Bloemaert, Le Blanc 299 . . . . . 5,1
— Radierung von B. A. Bolswert nach A. Bloemaert, Le Blanc 318—321 . . . . . 5,2
Bloot, Pieter de, Hochgericht am Dünenweg, Gemälde, ehem. Sammlung Weber . . . . . 19
Brueghel, Pieter, d. Ä., Der Dammweg, Zeichnung, Berlin, K. K. . . . . 1,1
Buytewegh, Willem, Stich von Jan van de Velde nach W. Buytewegh, „Ignis", Fr.-v. d. K. 136 10,2
— Zeichnung, Dresden, K. K. . . . . 11,1
— Radierung von Jan van de Velde nach W. Buytewegh, „Aer", 1622, Fr.-v. d. K. 138 . . . 11,2
— Zwei Radierungen, 1621, van de Kellen 32/33 . . . . . 12

Camphuisen, Rafel, Flußlandschaft, Gemälde, Braunschweig . . . . . 20
Knibbergen, François, Landschaft, Gemälde, 1653, Würzburg, Univers.-Samml. . . . . 32
Knijff, Wouter, Holländischer Kanal, Gemälde, 1644, Leipzig . . . . . 55
Koninck, Philips, Landschaft, Gemälde, Berlin . . . . . 90
— Landschaft, Gemälde, Dresden . . . . . 91
— Flachlandschaft, Gemälde, um 1660, Frankfurt . . . . . 92
Coninxloo, Gillis van, Landschaft mit dem Midas-Urteil, Gemälde, 1588, Dresden . . . . . 7
Croos, Anthony van, Landschaft, Gemälde, Kunsthandel . . . . . 64,1
— Wasserjagd, Gemälde, 1635, Kunsthandel . . . . . 64,2
Cuyp, Aelbert, Frühlingslandschaft, Gemälde, Berlin . . . . . 74

Decker, Cornelis, Landschaft, Gemälde, Schwerin . . . . . 67
— Landschaft, Gemälde, Cassel (Habich) . . . . . 68

Elsheimer, Adam, Tobias mit dem Engel, Stich von Hendrik Goudt nach Elsheimer, 1608, Andresen 1 . . . . . 10,1
— Radierung von Wenzel Hollar nach Elsheimer, Parthey 278 . . . . . 22,2
— Radierung von Wenzel Hollar nach Elsheimer, Parthey 268 . . . . . 23,1

Gheyn, Jacques de, Federzeichnung, 1603, München, G. K. . . . . 6
Goyen, Jan van, Kreidezeichnung 1624, Berlin, K. K. . . . . 33,1
— Zeichnung, 1625, Berlin, K. K. . . . . 33,2
— Zeichnung, 1627, Berlin, K. K. . . . . 34,1
— Zeichnung, 1628, Berlin, K. K. . . . . 34,2
— Zeichnung, 1632, Berlin, K. K. . . . . 35,1
— Zeichnung auf Pergament, 1649, Berlin, K. K. . . . . 35,2
— Dorfansicht, Gemälde, 1623, Braunschweig . . . . . 36
— Dorflandschaft, Gemälde, 1625, Bremen . . . . . 37
— Dorfstraße, Gemälde, 1628, Frankfurt . . . . . 38

Tafel

Goyen, Jan van, Landschaft, Gemälde, 1629, München . . . . . 39
— Weidelandschaft, Gemälde, 1631, Braunschweig . . . . . 40
— Landschaft, Gemälde, 1632, Kunsthandel . . . . . 41,1
— Zeichnung, um 1631/32, Berlin, K. K. . . . . 41,2
— Ziehbrunnen am Gehöft, Gemälde, 1632, Hamburg . . . . . 42
— Der Ziehbrunnen, Gemälde, 1633, Dresden . . . . . 43
— Dorf am Kanal, Gemälde, 1636, Augsburg . . . . . 44
— Flaches Land, Gemälde, 1641, Schwerin . . . . . 45
— Sommer, Gemälde, 1643, Dresden . . . . . 46
— Der Winter, Gemälde, 1643, Dresden . . . . . 47
— Ansicht von Leyden, Gemälde, 1643, München . . . . . 48
— Flußlandschaft, Gemälde, 1646, Cassel . . . . . 49
— Ansicht der Stadt Arnheim, Gemälde, 1646, Berlin . . . . . 50
— Die Bastion, Gemälde, 1648, Schwerin . . . . . 51
— Die Herberge, Gemälde, 1653, Augsburg . . . . . 52
— Dorfansicht, Gemälde, 1654, Augsburg . . . . . 53
— Das Haarlemer Meer, Gemälde, 1656, Frankfurt . . . . . 54

Molenaer, Claes, Flußlandschaft, Gemälde, Braunschweig . . . . . 69
Molyn, Pieter, Federzeichnung, 1620—1622, Braunschweig, K. K. . . . . 26,2
— Zeichnung, 1624/25, München, G. K. . . . . 27,1
— Zeichnung, 1625/26, Berlin, K. K. . . . . 27,2
— Zwei Radierungen, 1626, B. 1 u. 3 . . . . . 28
— Sandige Anhöhe, Gemälde, 1626, Braunschweig . . . . . 29
Momper, Frans de, Ortschaft am Flusse, Gemälde, Cassel . . . . . 65
Momper, Josse de, Der Frühling, Gemälde, Braunschweig . . . . . 78
— Berglandschaft mit Mühle, Gemälde, Dresden . . . . . 79
— Felsenlandschaft, Gemälde, 1601, Würzburg, U. G. . . . . 80,2
— Der Weg ins Tal, Gemälde, Augsburg . . . . . 81
— Landschaft, Gemälde, Würzburg, U. G. . . . . 82
— Landschaft mit Venus und Adonis, Gemälde, Kunsthandel . . . . . 83
— Landschaft mit Wasserfall, Gemälde, Dresden . . . . . 84
Moscher, Jacob van, Landschaft, Gemälde, Cassel . . . . . 30
— Landschaft, Gemälde, Nürnberg, G. M. . . . . 31

Neer, Aert van der, Weiher vor einem Dorf, Gemälde, 1652, Frankfurt . . . . . 75
— Mondscheinlandschaft, Gemälde, Karlsruhe . . . . . 76
— Sonnenuntergang, Gemälde, Cassel . . . . . 77

Rembrandt, Landschaft mit der Taufe des Kämmerers, Gemälde, 1636, Kunsthandel . . . 86/87
Roghmann, Roelant, Kreidezeichnung, Berlin, K. K. . . . . 26,1
Ruysdael, Jacob van, Fernsicht bei Overveen, Gemälde, Berlin . . . . . 93
Ruysdael, Jacob II. Salomonszon van, Waldeingang, Gemälde, 1651, Cassel . . . . . 66
Ruysdael, Salomon van, Holländische Landschaft, Gemälde, 1631, Berlin . . . . . 56
— Landschaft, Gemälde, 1632, Hamburg . . . . . 57
— Baumreiches Flußufer, Gemälde, 1633, Dresden . . . . . 58
— Baumgruppe am Ufer, Gemälde, 1641, Hamburg . . . . . 59
— Flußlandschaft, Gemälde, Cassel . . . . . 60
— Flußlandschaft, Gemälde, 1655, Privatbesitz, Berlin . . . . . 61
— Die Fähre, Gemälde, 1657, Antwerpen . . . . . 62
— Herberge am Wasser, Gemälde, 1660, Amsterdam, R. M. . . . . 63

Saftleven d. J., Herman, Kreidezeichnung, vor 1627, Braunschweig, K. K. . . . . 70,1
— Zeichnung, um 1627, Berlin, K. K. . . . . 70,2
— Zwei Radierungen, 1627, Rigal 38/39, Berlin, K. K. . . . . 71
— Radierung, um 1630, B. 34 . . . . . 72,1
— Radierung, 1647, B. 28 . . . . . 72,2
— Kreidezeichnung, München, G. K. . . . . 73

Tafel
Seghers, Hercules, Holländische Flachlandschaft, Gemälde, Berlin . . . . . 85
— Felsenlandschaft, Gemälde, Florenz, Uffizien . . . . . 88
— Holländische Landschaft, Gemälde, Berlin . . . . . 89

Uytenbroeck, Mozes van, Landschaft mit Mesaeus und Balbus, Gemälde, Nürnberg, G. M. . . 9

Velde, Esaias van de, Zwei Zeichnungen, um 1610, Privatbesitz . . . . . 13
— Zeichnung, 1614(?), Berlin K. K. . . . . 14,1
— Zeichnung, 1624, Stockholm . . . . . 14,2
— Zeichnung, 1626, Berlin, K. K. . . . . 15,1
— Zeichnung, 1627, Berlin, K. K. . . . . 15,2
— Dünenlandschaft, Gemälde, 1629, Amsterdam, R. M. . . . . 16
— Radierung, um 1622—1624, Burchard 5 I . . . . . 17
— Radierung, 1615, Fr.-v. d. K. 224 . . . . . 21,1
— Radierung, 1616, Fr.-v. d. K. 301 . . . . . 21,2
— Radierung Fr., 1616, Fr.-v. d. K. 310 . . . . . 22,1
— Radierung, 1617, Fr.-v. d. K. 270 . . . . . 23,2
— Radierung, 1617, Fr.-v. d. K. 261 . . . . . 24,1
— Federzeichnung zu Fr.-v. d. K. 261, München, G. K. . . . . 24,2
— Radierung, um 1620, Fr.-v. d. K. 118 . . . . . 25,1
— Radierung — Die weiße Kuh, 1622, Fr.-v. d. K. 409 . . . . . 25,2
Verhaght, Tobias, Zeichnung, Berlin, K. K. . . . . 80,1
Vermeer, Jan van, Haarlem d. Ä., Dünenlandschaft, Gemälde, Berlin . . . . . 94
Verstralen, Antonie, Eisvergnügen, Gemälde, Hamburg . . . . . 8

# TAFELN

Berlin, Nr. 5719 — 12,7 × 20 cm

Pieter Brueghel d. Ä. – Der Dammweg

Zeichnung

Berlin, Nr. 6702 — 7,3 × 19,7 cm

Hendrik Averkamp – Farbige Zeichnung

Sign. nach 1630

Berlin, Nr. 237 — 15 × 18 cm

Abraham Bloemaert – Zeichnung

Vor 1600

Berlin, Nr. 274 — 14 × 18,5 cm

Abraham Bloemaert – Zeichnung

Vor 1600

Le Blanc, Nr. 63 43,2 × 35,2 cm

J. Matham – Stich nach A. Bloemaert

1603

Le Blanc, Nr. 25 35,6 × 49,6 cm

J. Matham – Stich nach A. Bloemaert

1605

Le Blanc, Nr. 25

42,6 × 63,3 cm

J. Saenredam – Stich nach A. Bloemaert

Um 1605–1607

München, G. K.

17 × 25 cm

Abraham Bloemaert – Zeichnung

Le Blanc, Nr. 299

15,4 × 24,4 cm

Boetius A. Bolswert nach A. Bloemaert. – Radierung

1614

Le Blanc, Nr. (318–321)

20 × 26 cm

Boetius A. Bolswert nach A. Bloemaert – Radierung

Vor 1620

München, G. K.

Jacques de Gheyn – Federzeichnung

Sign., dat. 1603

Dresden

Holz, 120 × 204 cm

Gillis van Coninxloo –Landfchaft mit dem Midas-Urteil

Sign., dat. 1588

Hamburg

Holz, 20 × 26 cm

Antonie Verftralen – Eisvergnügen

Sign.

Nürnberg, G. M.

Holz, 38 · 64 cm

Mozes van Uytenbroeck – Landſchaft mit Meſaeus und Balbus

Sign.

Andrefen, Nr. 1 — 13,6 × 19 cm

Hendrik Goudt – Stich nach Elsheimer

1608

Fr. — v. d. K., Nr. 136 — 17 × 28 cm

Jan van de Velde – Stich nach W. Buytewegh

Um 1617

Dresden, K. K.

7,6 × 13,8 cm

Willem Buytewegh – Zeichnung

Sign., um 1620

Fr. — v. d. K., Nr. 138

17 × 28,5 cm

Jan van de Velde – Radierung nach Buytewegh

1622

Tafel II

v. d. Kellen, Nr. 32 8,7 × 12,3 cm

Willem Buytewegh – Radierung

1621

v. d. Kellen, Nr. 33 8,7 × 12,3 cm

Willem Buytewegh – Radierung

1621

Privatbesitz

10,7 × 15,5 cm

Esaias van de Velde – Federzeichnung

Sign. um 1610

Privatbesitz

8,3 × 13,5 cm

Esaias van de Velde – Federzeichnung

Um 1610

1963 in Besitz von Dr. Kurt Riedler, Zürich
H. R. Schneebeli, H. Segers, Zürich 1963, p. 63, Anm. 4

Berlin, Nr. 8521 6,7 × 15,2 cm

Efaias van de Velde – Zeichnung

Sign., dat. 1614 (?)

Stockholm

Efaias van de Velde – Zeichnung

Sign., dat. 1624

Berlin, Nr. 5410 — 19,7 × 30,4 cm

Efaias van de Velde – Zeichnung

Sign., dat. 1626

Berlin, Nr. 3847 — 19,5 × 31,3 cm

Efaias van de Velde – Zeichnung

Sign., dat. 1627

Amfterdam, R. M.

Holz, 18 × 22,5 cm

Efaias van de Velde – Dünenlandfchaft

Sign., dat. 1629

Burchard, Nr. 5, I 17,2 × 17,5 cm

Efaias van de Velde – Radierung

Um 1622/24

Braunfchweig

Holz, 90 × 122 cm

Jan Affelyn – Die Schlacht bei Lützen

Sign., dat. 1634

Ehem. Sammlung Weber

Holz, 38 × 65 cm

Pieter de Bloot – Hochgericht am Dünenweg

Sign.

Braunſchweig

Holz, 39,5 × 55,5 cm

Rafel Camphuiſen – Flußlandſchaft

Sign.

Fr. — v. d. K., Nr. 224 11,7 × 31 cm

Jan van de Velde – Radierung

1615

Fr. — v. d. K., Nr. 301 13 × 19,5 cm

Jan van de Velde – Radierung

1616

Fr. — v. d. K., Nr. 310 — 13 × 19,5 cm

Jan van de Velde – Radierung Fr.

1616

Parthey, Nr. 278 — 6 × 9,3 cm

Wenzel Hollar – Radierung nach Elsheimer

Parthey, Nr. 268 — 8,5 · 10 cm

W. Hollar – Radierung nach Elsheimer

Fr. — v. d. K., Nr. 270, III — 13 × 20 cm

Jan van de Velde – Radierung

1617

Fr. — v. d. K., Nr. 261 13 × 20 cm

Jan van de Velde – Radierung

1617

München, G. K.

Jan van de Velde – Federzeichnung

Entwurf zu Fr. – v. d. K., Nr. 178

Um 1617

Fr. — v. d. K. Nr. 118, I

8,5 × 15,8 cm

Jan van de Velde – Radierung

Um 1620

Fr. — v. d. K., Nr. 409

Ohne Unterschrift 19 × 22,5 cm

Jan van de Velde – Radierung – Die weiße Kuh

1622

Berlin, Nr. 3812 — 25,6 × 38,8 cm

Roelant Roghmann – Kreidezeichnung

Sign.

Braunschweig, K. K. — 11,7 × 16 cm

Pieter Molyn – Federzeichnung

Sign., um 1620/22

München, G. K.

16,2 × 27,2 cm

Pieter Molyn – Zeichnung

Sign., um 1624/25

Berlin, Nr. 5395

17,7 × 27,8 cm

Pieter Molyn – Zeichnung

Sign., um 1625/26

B. 1, I

15 · 18,5 cm

Pieter Molyn – Radierung

1626

B. 3, II

15 × 18,5 cm

Pieter Molyn – Radierung

1626?*

Braunfchweig

Holz, 26 × 36,5 cm

Pieter Molyn – Sandige Anhöhe

Sign., dat. 1626

Jakob van Molcher – Landſchaft

Holz, 40 × 61 cm

Caſſel

Nürnberg, Germ. Muſeum

Holz, 49 × 65 cm

Jakob van Moſcher – Landſchaft

Würzburg, Univerſitätsſammlung

Holz, 34 × 46 cm

François Knibbergen – Landſchaft

Dat. 1653

Berlin, Nr. 2736 — 11,6 × 16,7 cm

Jan van Goyen – Kreidezeichnung

Sign., dat. 1624

Berlin, Nr. 2738 — 14,5 × 26 cm

Jan van Goyen – Zeichnung

Sign., dat. 1625

Berlin, Nr. 2740 — 16,4 × 25,8 cm

Jan van Goyen – Zeichnung

Sign., dat. 1627

Berlin, Nr. 2742 — 15,3 × 22,5 cm

Jan van Goyen – Zeichnung

Sign., dat. 1628

Berlin, Nr. 4276 — 19,3 × 28 cm

Jan van Goyen – Zeichnung

Sign., dat. 1632

Berlin, Nr. 2751 — 17,5 × 25,5 cm

Jan van Goyen – Zeichnung auf Pergament

Sign., dat. 1649

Braunfchweig

Holz, 39,5 × 69,5 cm

Jan van Goyen – Dorfanficht

Sign., dat. 1623

Bremen

Holz, 78 × 124 cm

Jan van Goyen – Dorflandschaft

Sign., dat. 1625

Frankfurt

Jan van Goyen – Dorfstraße

Sign., dat. 1628

Holz, 36×63 cm

München

Holz, 41 × 66 cm

Jan van Goyen – Landschaft

Sign., dat. 1629

Braunfchweig

Holz, 39,5 × 62,8 cm

Jan van Goyen – Weidelandfchaft

Sign., dat. 1631

Kunfthandel

Holz, 30 × 51 cm

Jan van Goyen – Landfchaft

Sign., dat. 1632

Berlin, Nr. 2744

15,5 × 26,4 cm

Jan van Goyen – Zeichnung

Um 1631/32

Hamburg

Holz, 28,6 × 41,5 cm

Jan van Goyen – Ziehbrunnen am Gehöft

Sign., dat. 1632

Dresden

Holz, 55 × 80 cm

Jan van Goyen – Der Ziehbrunnen

Sign., dat. 1633

Augsburg

Holz, 39 × 58 cm

Jan van Goyen – Dorf am Kanal

Sign., dat. 1636

Schwerin

Holz, 31 × 55 cm

Jan van Goyen – Flaches Land

Sign., dat. 1641

Jan van Goyen – Sommer

Sign., dat. 1643

Holz, 68 × 90,5 cm

Dresden

Dresden

Holz, 68 × 90,5 cm

Jan van Goyen – Der Winter

Sign., dat. 1643

München

Holz, 40 × 60 cm

Jan van Goyen – Anficht von Leyden

Sign., dat. 1643

Caffel

Holz, 27 × 46 cm

Jan van Goyen – Flußlandfchaft

Sign., dat. 1646

Berlin

Leinwand, 107 × 151 cm

Jan van Goyen – Anficht der Stadt Arnheim

Sign., dat. 1646

Schwerin

Holz, 56 × 76 cm

Jan van Goyen – Die Baftion

Sign., dat. 1648

Augsburg

Holz, 49 × 72 cm

Jan van Goyen – Die Herberge

Sign., dat. 1653

Augsburg

Holz, 41 · 54 cm

Jan van Goyen – Dorfansicht

Sign., dat. 1654

Frankfurt

Holz, 39,5 × 54,2 cm

Jan van Goyen – Das Haarlemer Meer

Sign., dat. 1656

Leipzig

Leinwand, 94 × 105 cm

Wouter Knijff – Holländifcher Kanal

Sign., dat. 1644

Berlin

Leinwand, 67 × 104 cm

Salomon van Ruysdael – Holländiſche Landſchaft

Sign., dat. 1631

Hamburg

Holz, 33,6 × 50,5 cm

Salomon van Ruysdael – Landſchaft

Sign., dat. 1632

Dresden

Salomon van Ruysdael – Baumreiches Flußufer
(Gegenstück sign., dat.) 1633

Holz, 60,5 × 80,5 cm



Tafel 58

Hamburg

Holz, 64 × 92,5 cm

Salomon van Ruysdael – Baumgruppe am Ufer

Sign., dat. 1641

Caffel

Holz, 37 × 55 cm

Salomon van Ruysdael – Flußlandſchaft

Sign.

Privatbesitz, Berlin

Holz, 30,5 : 43,5 cm

Salomon van Ruysdael – Flußlandschaft

Sign., dat. 1655

Antwerpen

Salomon van Ruysdael – Die Fähre

Sign., dat. 1657

Amſterdam, R. M.

Holz, 61 × 86 cm

Salomon van Ruysdael – Herberge am Waſſer

Sign., dat. 1660

Kunfthandel

Anthony van Croos – Landſchaft

Kunfthandel

Anthony van Croos – Waſſerjagd

Sign., dat. 1635

Caffel

Holz, 45 × 61 cm

Frans de Momper – Ortſchaft am Fluſſe

Sign.

Caffel

Holz, 55 × 82 cm

Jacob II. Salomonszon van Ruysdael – Waldeingang

Sign., dat. 1651

Schwerin

Cornelis Decker – Landſchaft

Sign., dat.

Caffel (Habich)

Cornelis Decker – Landſchaft

Sign.

Braunfchweig

Holz, 47,5 : 59 cm

Claes Molenaer – Flußlandfchaft

Sign.

Braunfchweig, K. K.

Herman Saftleven d. J. – Kreidezeichnung

Vor 1627

Berlin, Nr. 5365 9,7 × 10 cm

Herman Saftleven d. J. – Zeichnung

Sign., um 1627

Katalog Rigal, Nr. 39 — 8,2 × 12 cm

Herman Saftleven d. J. – Radierung

1627

Katalog Rigal, Nr. 38 — 8,2 × 12 cm

Herman Saftleven d. J. – Radierung

1627

B. 34, I

Herman Saftleven d. J. – Radierung
Um 1630

14,5 × 19,2 cm

B. 28

Herman Saftleven d. J. – Radierung
1647

26,5 × 23 cm

München, G. K.

26 × 54,5 cm

Herman Saftleven d. J. – Kreidezeichnung

Berlin

49 × 73 cm

Aelbert Cuyp – Frühlingslandſchaft

Sign.

Frankfurt

Holz, 59 × 83,5 cm

Aert van der Neer – Weiher vor einem Dorf

Sign., dat. 1652

Karlsruhe

Holz, 28 × 49 cm

Aert van der Neer – Mondfcheinlandfchaft

Caffel

Holz, 30 × 49 cm

Aert van der Neer – Sonnenuntergang

Sign.

Braunfchweig

Holz, 55 × 97 cm

Joffe de Momper – Der Frühling

Dresden

Holz, 53 × 71,5 cm

Joſſe de Momper – Berglandſchaft mit Mühle

Berlin

Tobias Verhaght – Zeichnung

25 × 38,5 cm

Würzburg, U. G.

Joffe de Momper – Felfenlandfchaft

Sign., dat. 1601

Holz, 54 × 58 cm

Augsburg

Holz, 73 × 103 cm

Joffe de Momper – der Weg ins Tal

Würzburg, U. G.

Leinwand, 58 × 105 cm

Joſſe de Momper – Landſchaft

Kunfthandel

Holz

Joffe de Momper – Landfchaft mit Venus und Adonis

Dresden

Holz, 49,5 × 93 cm

Joffe de Momper – Landſchaft mit Waſſerfall

Sign.

Berlin

Holz, 42 × 66 cm

Hercules Seghers – Holländiſche Flachlandſchaft

Sign., um 1630

Rembrandt – Landſchaft m
Sign.,

Leinwand, 71,2 × 103,7 cm

der Taufe des Kämmerers
. 1636

6/87

Florenz, Uffizien

Holz, 53 × 97 cm

Hercules Seghers – Felfenlandfchaft

Nach 1630

Berlin

Holz, 26 35 cm

Hercules Seghers – Holländiſche Landſchaft

Berlin

Leinwand, 91 × 165 cm

Philips Koninck – Landſchaft

Sign.

Dresden

Leinwand, 120 × 165 cm

Philips Koninck – Landſchaft

Frankfurt

Holz, 72 × 177 cm

Philips Koninck – Flachlandſchaft

Sign., um 1660

Berlin

Leinwand, 52 × 65 cm

Jacob van Ruysdael – Fernsicht bei Overveen

Sign.

Berlin

Holz, 36 × 44 cm

Jan van der Meer van Haarlem d. Ä. – Dünenlandschaft

Sign.

// 68-66

GETTY CENTER LIBRARY MAIN
ND 1359.3 G74 BKS
c. 2 Grosse, Rolph.
Die hollandische Landschaftskunst, 1600-

3 3125 00179 7899